学校代码：11524

二级学科代码：050402

武汉音乐学院

硕士研究生学位论文

题目：论唐代法曲的起源与流变

所在院系：武汉音乐学院音乐系

专业名称：音乐学

研究方向：中国音乐史

姓　　名：朱玉葵

学　　号：20030064

答辩日期：2006年6月

指导教师：田可文教授

武汉音乐学院研究生部

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文《论唐代法曲的起源与流变》是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：朱玉燮　日　期：2006 年 5 月 10 日

导　　师签名：[illegible]　日　期：2006 年 5 月 10 日

学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

论文作者签名：朱玉燮　日　期：2006 年 5 月 10 日

导　　师签名：[illegible]　日　期：2006 年 5 月 10 日

目　　录

中文摘要----------（1）
英文摘要----------（2）
绪论----------（3）
一 选题的意义----------（3）
二 研究现状----------（3）
第一章　法曲的艺术渊源----------（10）
　第一节　法曲产生诸说----------（10）
　　一　法曲来源于佛曲音乐之说----------（10）
　　二　法曲来源于道曲音乐之说----------（11）
　　三　法曲来源于清商乐之说----------（11）
　第二节　法曲的产生----------（12）
　　一　法曲之产生----------（12）
　　二　法曲之得名----------（24）
第二章　法曲在唐代的发展----------（28）
　第一节　法曲的音乐风格和特点----------（30）
　第二节　法曲在唐代的地位----------（31）
　　一、梨园与法曲----------（32）
　　二、白居易对法曲的贡献----------（33）
　第三节　从《霓裳羽衣曲》看法曲在中唐后期的嬗变----------（37）
　　一、曲式结构的变化----------（37）
　　二、舞蹈的变化----------（38）
　　三、伴奏乐器的变化----------（39）
　第四节　唐代法曲与大曲的关系----------（40）
　　一、两者之区别----------（40）
　　二、两者之联系----------（41）
第三章　唐代法曲的遗存与流布----------（43）
　第一节　唐代法曲在宋代的遗存----------（43）

一、宋代宫廷法曲 ----------(43)
二、法曲在民间的流传----------(44)
第二节 唐代法曲在日本、朝鲜等国的流布----------(46)
一、 唐代法曲与日本的雅乐----------(46)
1、唐代燕乐东输----------(46)
2、唐代燕乐与日本雅乐的关系----------(47)
3、传入日本的法曲----------(48)
4、唐法曲对日本雅乐的影响----------(56)
二、唐代法曲与朝鲜的唐乐----------(57)
1、中朝音乐文化交流----------(57)
2、唐代燕乐对朝鲜音乐的影响----------(58)
3、传入朝鲜的唐法曲----------(59)
结语----------(60)
参考文献----------(62)
致谢----------(67)

摘　　要

法曲作为一种独特的歌舞音乐体裁，出自清商而始于隋，在历经了中原音乐的沿革、外来音乐的吸收与中外音乐的融合之后，到唐代达到了其发展的鼎盛时期。之后，法曲作为唐代宫廷燕乐的一种重要形式开始日益衰颓，演奏法曲机构已解散，梨园弟子大量流入民间。但是，一个时代的音乐文化面貌一旦形成，不会由于政治、经济的衰落立即消失殆尽，而是继续在一定范围和阶段内延续，或形成某种新的音乐形式，或成为基因注入其它音乐形式。法曲不仅对我国唐以后民族音乐的发展产生过重要影响，而且对东亚邻国民族音乐文化的发展也起到了积极的推动作用，尤其是日本雅乐和朝鲜的乡乐。

本文主要运用史学和文献学相结合的研究方法，以历史为主线，文献史料为基础，以唐代法曲的起源与流变为切入点，阐释其发展脉络，探究其历史文化的轨迹及其成因和所产生的影响。

本论文主要包括三个部分：第一部分，法曲的艺术渊源。对于法曲的艺术渊源，笔者在诸多论述的基础上，运用历史学和文献学的研究方法，系统论述了“法曲系出自清商，以清商为基础再融合部分的道曲佛曲以及若干外族乐（胡乐）而成的一种新乐”；第二部分，法曲在唐代的发展。其脉络为，初唐法曲逐渐受到重视，盛唐法曲处于全面繁荣的状态，“安史之乱”后法曲逐渐衰落。其中还论及法曲的风格特点，法曲的曲式结构、舞蹈、乐器伴奏的变化，法曲在唐代燕乐歌舞中的地位，唐代法曲与大曲的关系等；第三部分，法曲的遗存与流布。主要考证唐代法曲在宋代的遗存及在日本、朝鲜等国的流布情况。

关键词：唐代音乐　　法曲　　音乐形式　　起源　　流变

Abstract

Fa qu, as a unique form of dance music, came into being during the Sui Dynasty. Having undergone influences from Central Chinese music and interaction between Chinese and foreign music, Fa qu reached its peak in the Tang Dynasty. Then, it gradually declined as an important form of court music in the Tang Palaces. Its orchestras were dismissed, and its performers went into folk music bands.Faqu has great influence on the develofement ethnic music after Tang ynasty,At the came time,it wsa a great motivation of the ethnic music cutture of the eastern coumtries neighbering China, especially YaYue in Japan and XiangYue in North Korean.

However, once the music culture of a time had developed into a form, it would not disappear in a short period of time along with the political and economic decline of that time. Instead, it would continue to exist in a certain sphere and a certain time period, or, it could change, develop and join another music form.

In this article, the author uses a combined historical and bibliographical method, with history as the main plan and bibliographical materials as the base, explains the development of fa qu from its origin and changes in the Tang Dynasty, and explores the causes of that development, its historical footsteps and its impact on later music.

This thesis is divided into three parts. First, the origin of Faqu .I drew a conclusion through research methods of history and documentary on the topic that Faqu was a new kind of music consisted of Qingshang, the music of Buddhism, the music of Taoisim and Huyue , Qingshang was the origin. Second, the development of Faqu in the Tang dynasty. The following is arteries and veins ,Faqu came to the spotlight gradually at the early stage of Tang dynasty, prospered at the thriving and prosperous period of the Tang dynasty, went downhill after “Anshizhiluan”. at the same time, I refered to the characteristics, structure, dance, the musical instruments of accompany ,status in the song and dance of Yanyue of the Tang dynasty and the relationship of Faqu and Daqu. Finally, the historical remains and the spread of Faqu. The main ideal is the spread of Faqu in Japan and Korea and the historical remains in the Song dynasty.

Keywords: Music of the Tang Dynasty Fa qu Music form Origin Change

论唐代法曲的起源与流变

绪　论

一、选题的意义

唐代是我国古代社会历史上高度发达时期，其政治文明、经济繁荣带来了文化艺术的昌盛。一方面，南北文化交融，使汉魏南北朝音乐推陈出新；另一方面，中外贸易交通发达，“丝绸之路”引来 “胡商”会集，而且，也带来了异国的礼俗、服装、音乐、美术以及宗教。这种空前的古今中外的大交流、大融合，将民族音乐文化推向了高潮。唐代统治者奉行开放政策，吸收外域文化，加上魏晋以来已经孕育着的各民族音乐文化融合打下基础，终于进入了以宫廷燕乐歌舞音乐为主要标志的音乐艺术的全面发展时期。

法曲作为宫廷燕乐一支奇葩，曾有过辉煌，风靡朝野，广为传唱，它是唐代歌舞音乐达到这一高峰的象征，并远播东亚邻国。白居易在其《法曲》一诗中也给法曲以很高的评价。法曲无疑对我国唐以后音乐的发展产生过重要影响，其形式结构、音乐特点和表演方式等，与其它古代艺术样式存在明显差异，因而，它具有不可取代的艺术价值。

“安史之乱”之后，唐朝的政治、经济都遭到严重的打击。作为宫廷燕乐的法曲，随着政治上的变故，它也失去了往日的活力。晚唐，法曲逐渐衰颓，演奏法曲的机构已经解散，梨园弟子大量流落民间。此时，在唐代人们的心中，法曲似乎不再只是乐曲的一种形式，它早已成为唐代歌舞升平的标志，随着开元盛世的逝去而成为回忆。但是，法曲作为燕乐歌舞一种重要音乐体裁而明载史册。

二、研究现状

鉴于唐代法曲在我国古代音乐史上的特殊地位，故历来受到音乐学家的青睐。目前，在学术界对唐代法曲的涉及，大致有以下几种情形：

（一）见于某专家学者的音乐专著，如丘琼荪先生在其《燕乐探微》一书中设有“法曲”这一专题[1]。

（二）在通史著作中关于隋唐音乐的相应部分中稍加论述，主要见于廖辅叔

[1] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P44-100.

《中国古代音乐史》[1]、杨荫浏《中国古代音乐史稿》[2]、吴钊、刘东升《中国音乐史略》[3]、夏野《中国古代音乐史简编》[4]、刘再生《中国古代音乐史简述》[5]、金文达《中国古代音乐史》[6]、秦序《中国音乐史》[7]、孙继南、周柱铨《中国音乐通史简编》[8]、赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》[9]、孙晓辉《两唐书乐志研究》[10]等等。

（三）散见于进行各专题研究的学者之文章中。如黄翔鹏《中国古代音乐歌舞伎乐时期的有关新材料、新问题》[11]，叶栋《唐大曲曲式结构》[12]，张前《日本雅乐与唐代燕乐》[13]，王小盾《唐大曲及其基本结构类型》[14]，项阳、张欢撰《大曲的原生态遗存论纲》[15]，李石根《法曲辨》[16]，吕洪静《唐时大曲、法曲两分明》[17]、《宋时的“法曲”音乐结构样式辩识及对人文关照的质疑》[18]徐宗涛《试析<霓裳羽衣曲>》[19]，黎国韬《唐宋四部乐考略》[20]等等。

---

[1] 廖辅叔.中国古代音乐简史［M].北京：人民音乐出版社出版，1996.P68-70.

[2] 杨荫柳.中国古代音乐史稿［M］. 北京：人民音乐出版社出版，1981.P220-224.

[3] 吴钊，刘东升著.中国音乐史略<增订本>［M］.北京：人民音乐出版社出版，1997.P105-107.

[4] 夏野.中国古代音乐史简编［M］.上海:上海音乐出版社 2002.P98-101.

[5] 刘再生.中国古代音乐史简述［M］.北京：人民音乐出版社出版，2000.P237-243.

[6] 金文达.中国古代音乐史［M］.北京：人民音乐出版社出版，1994.P206-212 .

[7] 秦序. 中国音乐史[M].北京：文化艺术出版社，1998.P81-85.

[8] 孙继南，周柱铨.中国音乐通史简编［M］.济南：山东教育出版社，2000，P87.

[9] 赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究［M］.上海：上海音乐学院出版社，2004. P26.

[10] 孙晓辉.两唐书乐志研究. ［M］.上海：上海音乐学院出版社，2005.

[11] 黄翔鹏.中国古代音乐歌舞伎乐时期的有关新材料、新问题［J］.文艺研究，1999(4).P101-115.

[12] 叶栋.唐大曲曲式结构[J].中国音乐学.1989(3).P43-64.

.

[13] 张前.日本雅乐与唐代燕乐［J］.交响.1997(2)P3-7.

[14] 王小盾.唐大曲及其基本结构类型［J］.中国音乐学.1988(2).P26-36。

[15] 项阳、张欢.大曲的原生态遗存论纲［J］.黄钟.2002(2).Ｐ30-36

[16] 李石根.法曲辩［J］.交响.2002(2).P24-29.

[17] 吕洪静.唐时大曲、法曲两分明［J］.天津音乐学院报.2000(4)P23-42.

[18] 吕洪静.宋时“法曲”音乐结构样式辨识及对人文关照的质疑［J］.交响.2004(1).P5-10.P5-10.

[19] 涂宗涛.试析《霓裳羽衣曲》［J］.天籁.2003(2).P24-28.

[20] 黎国韬.唐宋四部乐考略［J］.音乐研究.2003(3).P44-48.

（四）见于某些日本学者各自有关中国古代音乐史专著，如岸边成雄《唐代音乐史的研究》[1]、田边尚雄《中国音乐史》[2]、林谦三《隋唐燕乐调研究》[3]等。20 世纪以来，随着比较音乐学和民族音乐学的发展，越来越多的东、西方学者，如英国的劳伦斯·毕铿（Laurence picken,1909 年 7 月 16 日生于英国中北部的诺丁汉城）[4]等，克服了语言、民族心理等方面的障碍，在唐代音乐研究的道路上摸索前进，做了大量有益的工作。

目前研究“唐代法曲”依据的文献主要有《宋书·乐志》、《隋书·音乐志》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》、《唐六典》、《通典·乐》、《唐会要》、《全唐文》、《全唐诗》、《宋史·乐志》、陈旸《乐书》及其它一些唐宋笔记小说，如沈括的《梦溪笔谈》和王灼的《碧鸡漫志》等。

但由于存在历史断层现象，史书又记载模糊，杂史笔记众说纷纭，这就给后人在学术研究中带来了诸多问题，并由此产生研究中的分歧，如法曲的产生、法曲与法乐、法曲与大曲等问题。

一、　关于“法曲”的由来

目前学术界对此还存在较大的分歧，大致说来有三种说法：

其一，法曲源自于佛教之说。认为“‘法曲’源于晋代的‘法乐’，因用于佛教法会而得名”，持这种观点的专家学者，我们可以从刘再生、秦序、孙继南 周柱铨等著作中显见[5]。还有一些学者的论文也同样认为法曲源于佛教。邱源媛《唐代雅乐简论》中讲“由于法曲脱胎于佛教音乐，因此，其中含有佛教音乐元素是显而易见的”[6]。

其二，来自道教之说。夏野先生讲：“法曲本来是道教所用的一种音乐，是南北朝以来经由道教所提倡和发展起来的”[7]。同样，赵维平先生也说：“法曲

[1] ［日］岸边成雄.唐代音乐史的研究（梁在平译）［M］.台湾中华书局，1973.

[2] 田边尚雄.中国音乐史(中文版)［M］. 商务印书馆，1937.

[3] 林谦三《隋唐燕乐调研究》［M］.

[4] 劳伦斯·毕铿（Laurence picken）．来自唐朝的音乐［M］．英文版，牛津大学出版社，1981.

[5] 见第 2 页注[5]、[7]、[8]等.

[6] . 邱源媛.唐代雅乐简论[J].四州大学学报（哲学社会科学版）.2003(3).P122.

[7] 夏野.中国古代音乐史简编［M］.上海:上海音乐出版社,2002.P98.

常指玄宗亲自在梨园中指挥、教习的一种道教音乐”[1]。吴贡山先生也认为：“法曲本是道教所用的法乐，因玄宗崇尚道教，故将其法乐纳入宫廷，并加以发展，成为一种更精美的歌舞形式”[2]。李石根先生通过几十年考察陕北宗教音乐，也得出结论：“法曲来自道教音乐”[3]。

其三，来自于清乐之说。丘琼荪在《燕乐探微》中说：“法曲出自清商而始于隋”[4]。同样，日本岸边成雄在《唐代音乐史的研究》中解释：法曲“则系玄宗在梨园亲自教授之音乐，系正乐之意，其主要内容为汉朝清商三乐之遗声(清乐)”[5]。黄翔鹏在《乐问》中也充分肯定，法曲是沿清商乐发展而来的[6]。

二、　法曲与法乐的问题

关于法曲与法乐的关系问题，也存在两种观点：

其一，认为法曲就是法乐。丘琼荪先生在《燕乐探微》中说：“梁代的法乐是佛曲，唐代的法乐是法曲”[7]；刘再生认为：“‘法曲’又名‘法乐’，始见于东晋《法显传》，因用于佛教而得名”[8]；秦序根据推测，也认为“法曲来自东晋及梁代的‘法乐’”[9]；臧一冰、孙继南、周柱铨也都认同“‘法曲’是隋唐燕乐中的一种重要形式，源于晋代‘法乐’。因用于佛教而得名，至隋唐称‘法曲’”[10]；同样，陶尔夫《论宗教与词的兴起》中也讲“‘法曲’，在东晋南北朝时称之为‘法乐”，因用于佛教法会而得名，原为含有外来音乐成分的西域各族音乐，后与汉族清商乐结合并逐渐成为隋朝的法曲”[11]；王旭《唐大曲流变》中也认为，“‘法曲’，原为‘法乐’，始见于东晋《法显传》，其名得于佛教法会。隋朝称其

[1] 赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究［M］.上海：上海音乐学院出版社，2004．P26.

[2] 吴贡山.唐玄宗与<霓裳羽衣曲>［J］． 吉林师范学院学报，1997⑶.P6.

[3] 李石根.法曲辩［J］.交响，2002(2).P25.

[4] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P44.

[5] ［日］岸边成雄.唐代音乐史的研究（梁在平译）[M］.台湾中华书局，1973.P46.

[6] 黄翔鹏.中国古代音乐歌舞伎乐时期的有关新材料、新问题［J］.文艺研究，1999(4).P184.

[7] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P55。

[8] 刘再生.中国古代音乐史简述［M］.北京：人民音乐出版社出版，2000.P242。

[9] 秦序. 中国音乐史[M].北京：文化艺术出版社，1998.P83.

[10] 臧一冰.中国音乐史［M］.武汉：武汉测绘科技大学出版社，1999，P85; 孙继南，周柱铨.中国音乐通史简编［M］.济南：山东教育出版社，2000，P87.

[11] 陶尔夫.论宗教与词的兴起［J］.佳木斯大学社会科学学报，1998⑵).P10.

为‘法曲’”[1]；王献彩《唐代的＜大曲＞和＜法曲＞及其结构特点》中讲：“《法曲》历来解释不一。《法曲》又名《法乐》，始见于东晋《法显传》，因用于教会而得名，这是指其名称由来而言”[2]。

其二，认为法曲不是法乐。法曲与法乐不是一个相等的概念，袁绣柏在《论唐代法曲与法乐之异》中从二者的起源、地位、功能与含义，以及引起误的原因等方面作了阐述，表明法曲与法乐不是一回事，两个不能等同的概念[3]；日本岸边成雄将“法曲”视为“正乐”，并非佛教“法乐”之意[4]。

三、法曲与大曲的问题

其一，不少专家学者认为它是大曲的一种表现形式。一代宗师杨荫柳在《中国古代音乐史稿》“燕乐歌舞中的大曲与法曲”一节中讲：“大曲中有一部分叫法曲。法曲中的主要特点，就是在它的曲调和所有乐器方面，接近汉民族的清乐”[5]。言之意是将法曲纳入了大曲范畴。现在不少的古代音乐史著作中，大都以大曲指代法曲。如金文达著《中国古代音乐史》中讲“大曲这种体裁中，有一部分称做‘法曲’”[6]；秦序则说“法曲也是一种大曲”[7]，伍国栋在《中国音乐》“隋唐燕乐”一节讲“法曲是与宗教性内容和形式关联的大曲”[8]。大量当代论文中也还未突破一代宗师杨荫柳对“法曲”、“大曲”的定谳，邱源媛在《唐代雅乐简论》也认为“法曲是隋、唐燕乐大曲中的一个品种”[9]。赵艳玲在《从相和歌到唐代大曲的演变》也认为：“大曲这种体裁中有一部分称‘法曲’”[10]。

---

[1] 王旭.唐大曲之流变.东北师范大学2005届硕士学位论文.P13.

[2] 王献彩.唐代有＜大曲＞和＜法曲＞及其结构特点［M］.新乡师专学报社会科学版.1997⑶.P79.

[3] 袁绣柏.论唐代法曲与法乐之异［J］. 首都师范大学＜社会学刊＞.2005⑶.P205.

[4] 岸边成雄.唐代音乐史的研究（梁在平译）［M］.台湾中华书局.1973.P46.

[5] 杨荫柳.中国古代音乐史稿［M］. 北京：人民音乐出版社出版.1981.P221.

[6] 金文达.中国古代音乐史［M］. 北京：人民音乐出版社出版.1994.P206.

[7] 秦序.中国音乐史［M］.北京：文化艺术出版社，1998.P82

[8] 伍国栋.中国音乐［M］. 上海：上海外语教育出版社。1999.P71.

[9] 邱源媛.唐代雅乐简论[J].四州大学学报（哲学社会科学版）.2003(3).P112.

[10] 赵艳玲.从相和歌到唐代大曲的演变［J］.盐城师范学院学报＜人文社会科学版＞,2004⑶P113.

其二，持相反观点的有李石根和吕洪静，这两位专家在潜心研究陕北宗教音乐和“西安鼓乐”后，认为“法曲”就是“法曲”，与“大曲”不能等同，李石根在《法曲辨》文中认为“法曲名，隋唐已有之，大曲一名，唐以前文献资料中却从未出现过。视法曲为大曲，显然是后人所为”……因此“法曲不是大曲”[1]；吕洪静在《唐时大曲、法曲两分明》文中从音乐结构上分析“‘大曲’绝不能替代‘法曲’，两者泾渭分明，不应混淆”[2]；同时她又在《宋时的“法曲”音乐结构样式辩识及对人文关照的质疑》中均明确自己的观点：“法曲与大曲不能等同”[3]。

其三，丘琼荪在《燕乐探微》中持折中的观点“大曲中有法曲，有非法曲；而法曲中有大曲，有非大曲。大曲中之法曲以音乐立异，法曲中之大曲以遍数区分（遍数多，则其组织较为复杂，乃必然有事）。《霓裳羽衣》为大曲，因其有十二遍。亦为法曲，因其有雅淡的音节和特有的演奏风格。所以，法曲和大曲不是对立的，而是交叉的”[4]。

总的说来，对法曲的研究其中一种是在通史著作中关于隋唐音乐的相应部分中稍加论述；另一种情形是在阐述其它具体课题时作为论证的一部分出现，但二者都是一笔带过或者从一个侧面论证，不作详述。上述专著和论文在谈到唐代燕乐时，并无意于对法曲进行专门的、深入的研究和探讨，只是将之作为其所论专题的边缘例证，所以，从全面的角度考虑，也就不存在孰对孰错的问题。

通观国内现行的主要音乐学术期刊，论述法曲的文章数量不多，纵观几十年的音乐史研究，到目前为止，国内外的学者还没有对唐代法曲进行过专题研究，可见该课题还没有受到充分的重视。故而，笔者尝试通过对原始文献的研读和在前人研究的基础上，以唐代法曲的起源与流变为切入点，对这一乐种进行分析与研究。

本论文主要包括三个部分：第一部分，法曲的艺术渊源。对于法曲的艺术渊源，笔者在诸多论述的基础上，运用历史学和文献学的研究方法，系统论述了“法曲系出自清商，以清商为基础再融合部分的道曲佛曲以及若干外族乐（胡乐）而

[1] 李石根.法曲辩［J］.交响.2002(2).P26。

[2] 吕洪静.唐时大曲、法曲两分明［J］.天津音乐学院报，2000(4).P25.

[3] 吕洪静.宋时“法曲”音乐结构样式辨识及对人文关照的质疑［J］.交响，2004(1).P10.

[4] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P100.

成的一种新乐”；第二部分，法曲在唐代的发展。其脉络为，初唐法曲逐渐受到重视，盛唐法曲处于全面繁荣的状态，“安史之乱”后法曲逐渐衰落。其中还论及法曲的风格特点，法曲的曲式结构、舞蹈、乐器伴奏的变化，法曲在唐代燕乐歌舞中的地位，唐代法曲与大曲的关系等；第三部分，法曲的遗存与流布。主要考证唐代法曲在宋代的遗存及在日本、朝鲜等国的流布情况。

由于时间及所收集资料的限制，作为硕士阶段的学习总结，本文目前还不能对唐代法曲的音乐形态、乐律理论等方面的问题面面俱到，笔者拟在今后的工作学习中再作进一步的研究。另外，限于学力，本文的研究必不尽人意，种种疏漏、谬误之处，敬请学界前辈和同仁指正。

第一章　法曲的艺术渊源

第一节　法曲产生诸说

众所周知，“法曲”，始于隋，兴于唐，定型于开元、天宝（713－742）年间。至于“法曲”的由来，目前学术界趋于三种说法，一种源自于佛教之说，另一种来自道教之说，第三是来自于清乐之说。

一、　法曲来源于佛曲之说

佛曲是佛教用来宣讲其义理和佛经所用的一种音乐形式。关于法曲来源于佛曲之说。现代人如邱琼荪的《燕乐探微》就认为：‘法曲之最初即佛曲，法曲二字，源于梁武的法乐”[1]。其说法主要依据有三：

《隋书》卷十三载：

（萧衍）“即位之后，更造新声，帝（梁武）自为之词三曲，又令沈约为三曲，以被弦管。帝既笃敬佛法,又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有《法乐》、《童子倚歌》、《梵呗》，设无遮大会则为之[2]。

陈旸《乐书》卷一百五十九“九部乐”条载：

隋大业中，……炀帝分为九部，以汉乐坐部为首，外以陈国乐舞《玉树后庭花》也；西凉与清乐并龟兹、五天竺国之乐，并合佛曲、法曲也，安国、百济、南蛮、东夷之乐、并合野音之曲胡旋之舞也……”[3]。

《乐府诗集》卷七十九：

凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝，其着录者十四调，二百二十二曲。又有梨园别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲”[4]。

---

[1] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P56.

[2] 唐 魏徵 等. 隋书·卷十三［M］. 北京，中华书局，1975，P305.

[3] 陈旸.乐书［M］.第159卷，文渊阁＜四库全书＞，P12

[4] ［宋］郭茂倩.乐府诗集·卷七十九［M］.上海：上海古籍出版社,1980.

以上记载“法曲”在东晋南北朝时称之为“法乐”，因用于佛教法会而得名。原为含有外来音乐成分的西域各族音乐，后与汉族清商乐结合并逐渐成为隋朝的法曲。另外认为“‘法曲’源于晋代的‘法乐’，因用于佛教法会而得名”的还有孙继南、周柱铨、秦序、臧一冰、刘再生等专家学者（见绪论“关于‘法曲’的由来”）。

二、　法曲来源于道曲之说

道曲是道教在斋醮仪式(或做法事)中演奏的一种音乐形式。

关于法曲源于道曲之说，多是现代人在研究唐代音乐中提出的，夏野先生讲：“法曲本来是道教所用的一种音乐，是南北朝以来经由道教所提倡和发展起来的”[1]；赵维平先生也说“法曲本是道教音乐”[2]；吴贡山先生在《唐玄宗与“霓裳羽衣曲” 》中讲：“法曲在结构上也和大曲一样。而大曲则是法曲的精华。法曲本是道教所用的音乐，玄宗崇尚道教，故将其法乐纳入宫廷，并加以发展”[3]。李石根先生通过几十年考察陕北宗教音乐，在《法曲辩》中讲：“有人说，法曲一名，源自南北朝梁武帝萧衍所创的佛曲。不确，究其实，法曲一词，本是道教音乐所常用，而佛教音乐则常用梵贝、梵音。直到如今，在一些道观中还常用法曲之名。1957 年，笔者去陕北考察宗教音乐，首先去佳县白云观考察道教音乐，那里的道教人士，均把我们所谓的经韵称作法曲”[4]。

三、　源于清乐之说

清商乐是包括前朝传下来的相和歌、鼓吹曲，以及江南吴歌、荆楚西声的总称，是当时南方乐府民歌的代表。史载自隋文帝始，即被认为是“华夏正声”[5]。唐人也称之为“九代之遗声”。 郭茂倩在《乐府诗集》（卷四十四）中说：清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也，并汉魏已来旧曲”[6]。

由于遭受战乱的影响和法曲勃兴的冲击，清商乐在唐代出现了衰落。所以有

[1] 夏野.中国古代音乐史简编［J］. 上海：上海音乐出版社，2002，P98.

[2] 赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究［M］.上海：上海音乐学院出版社，2004. P26.

[3] 吴贡山.唐玄宗于“霓裳羽衣曲”[J].吉林师范学院学报.1997(3).P6.

[4] 李石根.法曲辩［J］.交响.2002(2).P25.

[5] 魏徵等.隋书［M］.北京：中华书局，1973.P377.

[6] ［宋］郭茂倩.乐府诗集［M］.上海：上海古籍出版社,1980.

人认为清商乐的衰落是由于法曲的兴起，并认为法曲是由清商乐演变而来的。持这种观点的有丘琼荪先生、黄翔鹏先生以及岸边成雄先生等（见绪论“关于‘法曲的由来）。

第二节 法曲的产生

一、法曲之产生

法曲的产生之所以出现上述诸说，恰恰反映出法曲多元化的特点。笔者通过对原始文献的研读，并借鉴前人的相关研究成果，认为法曲源于“华夏正声”，是从清乐滥觞而来的（虽然前师丘琼荪、黄翔鹏等国内专家学者，甚至日本学者岸边成雄先生都提到过法曲出自于清商或者说是清商的遗声，但并没有进一步展开详述）。

笔者认为，法曲是与汉唐以来的相和歌、清商乐一脉相承的。法曲在形成过程中，是以清乐为母体，汲取宗教音乐之精华，又大量融合胡夷之乐，在唐代是集清乐、胡乐、佛曲与道曲于一体的新俗乐，是我国隋唐宫廷音乐中的优秀音乐文化的整合。

（一）法曲出于自清商而始于隋

1、法曲产生的前提条件——沿于“古乐”，是“华夏正声”。

史书多有记载：

《唐阙史 · 李可及戏三教 》曰：“ 有太常寺乐官尉迟璋者,善习古乐,为法曲箫磐琴瑟,戛击铿拊,咸得其妙,遂成《霓裳羽衣曲》以献[1]。

文宗以乐府之音，郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》[2]。

白居易在《法曲－美列圣，正华声也》诗中自注曰：“ 法曲虽似失

[1] 转引自李昌集.唐代宫廷乐人考略［J］.中国韵文学刊，2004(3).

[2] 刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1997.P1062

雅音，盖诸夏之音也，故历朝引焉，明皇虽雅好度曲，然未尝使番汉杂奏……”[1]。

诗中还有“乃知法曲本华风”之句。说明法曲“盖诸夏之音也”，虽然也受到一些西域音乐的影响，但仍然保持着传统华乐的特点。

以上可见，法曲是以“古乐”为蓝本的，是“华夏正声”。

2、法曲产生的必要条件——清乐沦丧

确切地说，法曲是清乐衰落的产物，陈旸《乐书》卷一百八十八曰：“法曲兴自于唐，其声始出清商部”[2]。

所谓清乐，本为隋大业中立“九部伎”之第一部。它是秦汉传统音乐的余脉，《隋书》卷十五载：

《清乐》其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋室迁播，夷揭窃据，其音分散，符永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰:“ 此华夏正声也 ”[3]。

郭茂倩在《乐府诗集》（卷四十四）中说：

清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也，并汉魏已来旧曲[4]。

杜佑《通典》也载：

清乐者，其始即相和三调是也，并汉代以来旧曲[5]。

[1] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P169.

[2] ［北宋］陈旸·乐书·一百八十八［M］.台湾商务印书馆（＜钦定四库全书＞第 309 册），1986.

[3] 、唐 魏徵 等．隋书［M]．北京，中华书局，1975，P305，P377.

[4] ［宋］郭茂倩.乐府诗集［M］.上海：上海古籍出版社,1980.

[5] ［唐］杜佑.通典［M］.王文锦等校点.北京：中华书局，1988.P761.

由之可见，所谓清乐，本为汉至六朝的宫廷用乐之一，是“九代之遗声”，性质属传统华乐。隋高祖谓之“华夏正声”。

《清商乐》原是汉魏时在汉族地区的传统音乐，东晋之后传到了南北朝，“清乐”在南北朝时期于各王朝宫廷中迁来播去，内容颇有变迁。

《旧唐书》卷二十九云：

> 清乐者，南朝旧乐。永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛；人谣国俗，亦世有新声。后魏孝文、宣武，用师淮、汉，收其所获南音，谓之清商乐。隋平东陈，因置清商署，总谓之清乐，遭梁、陈亡乱，所存盖鲜。[1]

好在昇明元年（公元 477 年），尚书令王僧虔上书皇上：“朝廷礼乐，多违正典。大明中即以宫悬合和拂，节数虽会，虑乖雅体。又，今之清商，实由铜爵，三祖风流，遗音盈耳，京、洛相高，江左弥贵，中庸和雅，莫近于斯。而情变听移，稍复销落，十数年间，亡者将半，民间竞造新声杂曲，烦淫无极，宜命有司悉加补缀。”[2]。清乐才得以保存和传承。这些“中原旧曲”与南方音乐互为交流，使清商乐成为包括前朝传下来的相和歌、鼓吹曲，以及江南吴歌、荆楚西声的总称，是当时南方乐府民歌的代表。

继南北朝频繁的战乱之后，清乐至隋“梁、陈亡乱，所存盖鲜，隋室以来，日益沦缺”[3]。由于隋文帝的喜爱，谓之为“华夏正声也”，[4]乃内置清商署，还设七部乐，所剩无几的清乐才能保存下来。然而，这些乐曲多有残缺，且曲调不免哀怨之情，文帝又重新确定律吕，并制造新的乐器，以便对其进行改造。这种

---

[1] 刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1997.P1062

[2] 司马光.资治通鉴［M］.卷 134，中州古籍出版社，P1208.

[3] 刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1997.P1062

[4] 刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1997.P1040

改造导致了清商署的设立，也为法曲从清乐中产生提供了充分的条件，即新律吕的确立与新乐器的应用。

《通典》有载：

> “清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲。乐器形制，并歌章古调，与魏三祖所作者，皆备于史籍。属晋朝迁播，夷揭窃据，其音分散。符永固平张氏，于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及隋平陈后获之。文帝听之，善其节奏，曰：‘此华夏正声也。昔因永嘉流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定吕律，更造乐器。’因置清商署，总谓之清乐。先遭梁、陈亡乱，而所存盖鲜。隋室以来，日益沦缺[1]。

由隋至唐，由于统治集团的重视，清商乐也得到进一步发展，但也只是芸花一现。唐太宗贞观十四年(640)增为十部乐，《清乐》(即清商乐)列第二部。至武则天长安年间，朝廷便不再重视古乐，唐开元年间，又因擅长清商旧曲的乐工亡佚，“清乐之歌阙焉”[2]，清商乐逐渐衰落。《碧鸡漫志》卷一也载：“隋氏取汉以来乐器、歌章古调，并入清乐，余波至李唐始绝”[3]。

因此法曲的产生离不开一个必要条件，就是是清乐的衰落。清乐的衰落意味着法曲的诞生，这是符合音乐文化发展规律的，“清乐之消，正因法曲之长；法曲是清乐的化身。法曲昌即清乐昌”[4]。

可以证明法曲出自于清商乐的依据可以归纳为以下几点：

（1）《乐府诗集》卷四十四从音乐性质上将清乐誉为“九代之遗声”[5]，《隋

[1] 杜佑.通典［M］.王文锦等校点.北京：中华书局，1988.P761.

[2] ［后晋］刘煦等.旧唐书卷二十九［M］.北京：中华书局，1997.P1066.

[3] ［宋］王灼.碧鸡漫志卷一［M］. 岳珍校正.成都：巴蜀书社，2000.

[4] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P27.

[5] 转引自丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P24.

书》、《旧唐书》等又称之为“华夏正声”[1]。而法曲沿于古乐，白居易也将法曲视为华夏正声[2]；

（2）陈旸《乐书》卷一百八十八曰：“法曲兴自于唐，其声始出清商部”[3]

（3）法曲清淡近雅的风格接近清乐自不待言，其金、石、丝、竹之类的乐器，如钟、磬、幢箫、琵琶、筝、箜篌、笙、笛等，也与清乐所用乐器相符，这同样可以说明法曲出自清乐。

（4）《唐会要》载太常别教院所教之法曲十二章，其中《王昭君》、《玉树后庭花》和《堂堂》都是清商曲，都见于武后以后所存的四十四曲中。这对于“法曲出自于清商”也是很好的证据。

3、法曲产生的时间——隋朝

法曲从清乐滥觞而来的，其产生大概在隋朝。这在《新唐书》卷二十二有着明确的记载：

> 初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小，号日“秦汉子”，盖弦□之遗制，出于胡中，传为秦、汉所作。其声金、石、丝、竹以次作，隋场帝厌其声澹，曲终复加解音。玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部更置小部音声三十余人。帝幸骊山，杨贵妃生日，命小部张乐长生殿，因奏新曲，未有名，会南方进荔枝，因名曰《荔枝香》[4]。

郑樵《通志》载：

> 法曲本隋乐，其音清而近雅，场帝厌其声淡。明皇爱之，选坐伎三百教于梨

[1] 魏徵等.隋书［M］.北京：中华书局，1973.P377. 刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1975.P1040.

[2] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所. 全唐诗中的舞蹈资料[M]. 北京. 人民音乐出版社,2003.P169.

[3] 转引自丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P45.

[4] 欧阳修，宋祁. 新唐书·卷二十二[M]. 北京：中华书局，1975. P476.

园，宫女数百，亦为梨园弟子[1]。

（二）胡乐对法曲的影响

虽然法曲从清乐滥觞而来，但却不同于清乐。单就乐器来说，演奏法曲的铙、钹就不是中国的传统乐器。

《太平御览》：

铜、铙亦谓之铜盘，出西戎及南蛮。其围数寸，隐起如浮沤，贯之以韦。相击以和乐也。南蛮国大者围数尺，或谓齐穆士素所造也[2]。

在《乐书》中也有所记载：

铜钹本南齐穆士素所造，其圆数寸，大者出于扶南、高昌、疏勒之国。其圆数尺，隐起如浮沤，以韦贯之，相系以和乐。唐之燕乐法曲有铜钹相和之乐，今浮屠氏法曲用之。盖出于夷音也。然有正与和其大小清浊之辨欤？唐胡部合诸乐系小铜钹子合曲。西梁部、天竺部、龟兹部、突厥部、康国部亦用之[3]。

从以上“铙、钹”出自“西戎及南蛮”或“盖出于夷音”，可以看出，法曲在形成过程中，胡乐对法曲也产生过重要影响。

何谓胡乐，《辽史·乐志》曰：“汉唐之盛，文事多西音，是为大乐、散乐；武事皆北音，是为鼓吹、横吹。雅乐在者，其器雅，其音亦西。”“西音”即“西戎乐”，包括大宛、于闻、吐蕃、天竺、龟兹、疏勒、高昌、安国、康国等国家或地区的音乐，我们今天称之为西域音乐。“北音”即“北狄乐”，包括匈奴、羌、鲜卑等我国西北或北方少数民族的音乐。“西音”和“北音”在我国古代泛称为

[1] 郑樵. 通志[M]．　北京，新华书局，1995，P933.

[2] 李昉. 太平广记［M］．北京：中华书局, 1960. P2633.

[3] 陈旸. 乐书［M］. 第 159 卷，文渊阁＜四库全书＞.

“胡乐”[1]。

“胡乐”于汉朝入中国，始自张骞通西域，带来胡乐曲《摩诃兜勒》，但当时传入中国之胡乐种类很少，未登大雅之堂。至南北朝，由于胡人宫室爱好西域文化，胡乐大量东传。北魏的宫廷音乐《西凉乐》，就是汉乐和胡乐互相融合的典型例证。《隋书·乐志〉云：”《西凉乐》者，起符氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号《秦汉伎》。魏太祖既平河西得之，谓之《西凉乐》[2]。可见，《西凉乐》是在西凉所传中原汉乐的基础上吸收龟兹乐融合而成。北周后期，胡乐被纳入宫廷雅乐之中。《隋书·音乐志》曰：“太祖辅魏时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获《康国》、《龟兹》等乐，更杂以《高昌》之旧，并于大司乐习焉，采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之[3]。

隋唐时期，胡乐传入中国较前更为活跃，胡乐的地位空前提高，影响到宫廷音乐的方方面面，并在宫廷音乐中占有绝对优势。隋文帝设立的七部伎，其中有三部乐舞（即《龟兹伎》、《天竺伎》、《安国伎》）源自西域，《国伎》乃是北魏时期胡乐和汉乐相结合的《西凉乐》。炀帝时又增加两部乐舞《疏勒乐》和《康国乐》皆西域乐舞。唐贞观年间，又增加《高昌乐》，也是西域乐舞。至此，唐代十部伎中，西域乐舞已占七部。唐玄宗开元、天宝年间胡乐地位全面提升进而在宫廷音乐中占绝对优势。这时的立不伎有八部：《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、,《圣寿乐》、,《光圣乐》，其中胡乐占六部，《旧唐书·音乐志》载：“自《破阵乐》以下，皆擂大鼓，杂以龟兹乐”[4]；坐部伎有六部：“《宴乐》、《长寿乐》、《天寿乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》，其中胡乐有五部，《旧唐书·音乐志》载：“自《长寿乐》以下皆用龟兹乐”[5]。

这些史料一方面反映宫廷音乐中崇尚胡乐的风气。另一方面，也体现了中原音乐与胡夷音乐的融合

[1] 、脱脱，等. 辽史·乐志[M] . 北京：中华书局，1974. P879.

[2] 魏征.隋书·音乐志[M].中华书局,1973.P331.

[3] 同[2].P342.

[4] 刘煦等. 旧唐书［M］. 北京：中华书局，1975. P1060.

[5] 同[4].P1062.

又《旧唐书·音乐志》载："自开元以后，歌者杂用胡夷里巷之曲"。此当是民间一般情况[1]；

《旧唐书·音乐志》又载："自周隋以来，管弦杂曲数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多龟兹乐，其曲度皆时俗所知也"。 "时俗所知"，说明胡乐在民间普遍流传[2]。

从唐代一些诗句中也可以证明胡乐在民间的流传情况：

王建《凉州行》："洛阳家家学胡乐"[3]；

元稹《法曲》："女为胡服学胡装，伎进胡音务胡乐"[4]。

以致宋代吴曾在《能改斋漫录》中这样说："明皇溺于夷音，天下熏然成俗"[5]。

可见，胡乐在唐代曾风靡朝野，加上唐明皇"既酷爱法曲，又溺于夷音"，无疑"胡乐"对"法曲'的形成和发展产生过推动作用。

从元稹的《和李校书新题乐府十二首 法曲》诗中，更充分地体现出法曲沿着"古乐"，滥觞于清商乐，一路吸收胡乐的发展情况。

《和李校书新题乐府十二首 法曲》曰：

吾闻黄帝鼓清角，弭伏熊罴舞玄鹤。舜持干羽苗革心，尧用咸池凤巢阁。大夏濩武皆象功，功多已讶玄功薄。汉祖过沛亦有歌，秦王破阵非无作。作之宗庙见艰难，作之军旅传糟粕。明皇度曲多新态，宛转侵淫易沉著。赤

[1] 刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1975.P1089.

[2] 刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1975.P1086，P149.

[3] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P31.

[4] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P159.

[5] 转引自王立增.论汉唐时期宫廷音乐吸收胡乐的三个阶段［J］.上饶师范学院学报.2003⑷.P87.

白桃李取花名，霓裳羽衣号天落。雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错。自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊[1]。

在以上诗中，元稹将“古乐”一直追溯到“黄帝”之乐；　从“夷音未得相参错”看，法曲乃地道华乐；“自从胡骑起烟尘”后，就已经是胡乐风靡朝野了。另外，从诗中所提到的曲目来看，《赤白桃李花》乃地道华乐，“夷音未得相参错”；其之前为传统“古乐”；其之后的《火凤》、《春莺啭》已经受胡乐影响，和《赤白桃李花》同为法曲。

（三）佛教音乐、道教音乐对法曲的影响

佛教音乐伴随佛教从印度经西域传入我国后，历经两千多年的发展而成为我国传统民族音乐的重要组成部分。佛教为印度人释迦牟尼所创立，于两汉之际传入中国。齐梁时，佛教在中国更加兴起。在佛教经典与中国音乐文化的结合方面，南朝梁武帝萧衍做出了重要贡献，他亲制佛曲，“（萧衍）即位之后……帝既笃敬佛法,又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法”[2]，把佛教仪式音乐与当时风行的清商乐融合一体，从而真正使佛教音乐中国化、通俗化。可见，在法曲于隋代产生之前，佛教音乐就已经与中国传统的清商乐有过融合，这也是在“法曲的产生“的研究中发生分歧的根本所，难怪丘琼荪先生认为：“佛教也是法曲的远源”[3]。当然，在佛教音乐和清商乐的融合过程中，佛教音乐因吸收清商乐的形式而变得更通俗、更易于被群众接受；而清商乐由于受佛教音乐的影响而使其的音乐风格更加独特。但并没有改变其作为“华夏正声”的本质，《隋书》卷十五载：“《清乐》其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。晋室迁播，夷揭窃据，其音分散，符永固平，张氏始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后

[1] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P159.

[2] 唐 魏徵 等．隋书卷十三［M］．北京，中华书局，1975.P305.

[3] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P99。

得之。高祖听之，善其节奏，曰：‘此华夏正声也’”[1]。所以，法曲在形成过程中受到佛教音乐的影响而具有一定佛教音乐的风格是可以理解的，但不能说法曲源于佛曲。

到隋代，由于西域交通的拓展，西域方面的佛教音乐也随着传人中原而进入宫廷音乐中。《隋书·音乐志》的“七部乐”、“九部乐”中，都记载不少佛曲。至唐代，佛曲大盛。宫廷仍沿用隋的九部乐，到唐太宗时增为十部。陈旸《乐书》卷一五九叙“胡曲调”，记录唐代乐府曲调有《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光明佛曲》、《大威德佛曲》、《如来佛曲》、《药师琉璃光佛曲》、《龟兹佛曲》、《释迦牟尼佛曲》、《观法会佛曲》、《宝花步佛曲》、《摩尼佛曲》、《观音佛曲》等等[2]。其实，唐代的佛曲远不止这些，加上民间流行的佛曲，数量更是不可胜数。在近两千年的漫长岁月里，佛教作为西方宗教文化载体，将其丰富多彩的文学、音乐、舞蹈、美术、戏剧等源源不绝地输入我国大江南北，并有力地促进了民族传统音乐的繁荣与发展。

在佛教音乐高度繁荣的唐代，道教音乐也获得空前巨大发展，并且出现了与佛教音乐融会渗透的趋势。道教与流行于中国的佛教不同，佛教起源于外国而后传入中国，道教则是植根于中国、产生于中国古代文化的民族宗教。道教作为本土的宗教，形成于东汉末年，其前身是关于巫术的信仰和关于神仙方术的信仰，至魏晋南北朝成为成熟的宗教。道教音乐在历史的演变和发展中，广泛吸收了古代宫廷音乐、琴曲音乐和民间艺术音乐的精华逐步形成了具有其独特风格的音乐文化。鲁迅先生在 1918 年 8 月 20 日《致许寿裳》文中说：“中国的根抵全在道教。此说近颇流行，以此读史有许多问题可以迎刃而解”[3]。对鲁迅先生的这个论断在具体理解上虽然尚不完全一致，但它说明了道教文化在中华传统文化当中的重要地位这一点则是非常明确的。

道教音乐及其文化作用在唐代获得空前的发展主要得益于朝廷的积极支持和推动。在当时、皇族因李姓而尊李耳(老子)为道教之首，道教在与佛、儒之争中逐渐获宠，道曲因而得以大量进入宫廷。唐代开国元勋李渊取得政权后自称是

[1] 唐 魏徵 等. 隋书［M］. 北京，中华书局，1975，P377.

[2] 陈旸《乐书》，第 15 卷，文渊阁《四库全书》. 15 卷

[3] 卿希泰. 试论首家在中国传统文化中的地位［J］. 中华论坛，1994⑴.

“太上老君”李耳的后裔，并于625年宣布三教共存，道教为首。其后，唐太宗李世民也继续支持道教，并借《道士女冠在僧尼之上诏》而确定道教为国教。唐高宗更是虔诚笃信道教，他于公元666年特封老子李耳为“太上玄元皇帝”并下诏将二十八宫调之林钟宫改为“道宫”。方以智撰《通雅》载：“唐高宗制道调，自以老子为李氏之后也，曾安林钟宫，世号道调道曲”。从此，道教音乐亦在宫廷宴乐与典礼仪式中占据其主导地位。[1]

开元二十四年(公元736年)，玄宗李隆基就曾“升胡部于堂上……后又诏道调，法曲与胡部新声合作”,为道教音乐与佛乐、外族音乐的相互渗透、揉和提供了条件[2]。天宝十年，精于音乐的唐玄宗更于内道场亲教诸道士《步虚》声韵，并将经过修改的《步虚》韵腔宣示中外。公元751年，唐玄宗则召道士司马祯制《玄真道曲》、工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》，太常卿韦韬为太清宫落成而制《景云》、《紫极》、《九真》。至此，宫廷内“妙协均天，克谐仙唱”，成为道教音乐一统天下。[天宝十三年（公元 755 年），唐玄宗实现了他改佛为道的愿望，将不少流行于宫廷的佛曲改名为道教称谓。如《龟兹佛曲》改为《金华洞真》等，从而达到化胡为华，融佛为道的目的。唐玄宗并亲制道曲《紫石回》、《凌波仙》等。正是道教音乐的影响，构成了唐玄宗创作特色，开元二十九年（公元741年），由唐玄宗改制的著名法曲《霓裳羽衣舞》更是成为佛道音乐互相兼容融汇的典范。该曲中心部分来源于佛曲，而散序部分则是唐玄宗道教思想(游仙)的集中体现[3]。

以上史料所载，只能说明佛曲、道教音乐对法曲的产生有一定的关联作用，特别道曲是对法曲后来的发展起到了重要的推动作用。在现存可考的法曲曲名中《长生乐》、《霓裳羽衣》、《望瀛》、《献仙音》、《五更转》等曲名都含有佛曲或道曲的因素。

综上所述，笔者认为，法曲系出自于清商而始于隋，在形成过程中，其以清乐为母体，汲取宗教音乐之精华，又大量融合胡夷之乐，在唐代是集清乐、胡乐、佛曲与道曲于一体的新俗乐，是我国隋唐宫廷音乐中的优秀音乐文化的整合。

---

[1] 参见黎蕾.中国道教与乐舞戏曲西渐考[J].山西师范大学学报（社会科学版）.2000(4).P8.

[2] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书［M］.北京：中华书局，1997.P477.

[3] 参见钱建明.道教音乐及其科仪功能的演化［J］. 交响. 2000（2）. P21.

经丘琼荪先生考证，法曲有 25 首典籍可查[1]，根据《教坊记笺订》[2]，可将其分为以下三类：

清商旧乐：南朝《王昭君》、《思归乐》《五更转》、《玉树后庭花》《堂堂》
隋代《泛龙舟》《斗百草》

胡乐：《倾杯乐》、《饮酒乐》

唐代新俗乐：《破阵乐》、《圣明乐》、《万岁长生乐》、《云韶乐》、《大定乐》、《赤白桃李花》、、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》、《献天花》、《火凤》、《春莺啭》、《雨淋铃》、《荔枝香》、《听龙吟》、《碧天雁》

从以上对曲目的划分中，可以看出法曲乃以清商乐为主体，汲取胡乐及宗教音乐的精华，在唐代是集清商乐、胡乐、佛曲与道曲于一体的新俗乐。《教坊记笺订》也这么写：“就法曲而言之：盛唐法曲之所以兴，乃在其以清乐为主要成分。清乐而外，所参胡乐多寡不一，必皆得华”[3]。

另有《新唐书》卷二十二曰：

开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作[4]。

《文献通考》卷一百四十八曰：

隋大业中备作六代之乐，华夷交错，其器千百。炀帝分为九部，以汉乐坐部为首，外以陈国乐舞玉树后庭花也。西凉与清乐，并龟兹五天竺国之乐，并合

[1] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P59-86.
[2] 任半塘.教坊记笺订［M］.北京.中华书局，1962.
[3] 任半塘.教坊记笺订［M］.北京.中华书局，1962.P149.
[4] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书［M］.北京：中华书局，1997.P477.

佛曲，法曲也，安国、百济、南蛮、东夷之乐，并合野音之曲，胡旋之舞也。《乐苑》又以清乐、西梁、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕为九部。必当损益不同.始末异制，不可得而知也。观开皇中颜之推上言，今太常雅乐尽用胡声。请凭梁国旧事考寻古曲。高祖曰：梁亡国之音奈何遣我用邪?由此观之，隋唐之乐，虽有雅胡俗二者之别实不离胡声也[1]。

由此可见，法曲几乎继承了秦、汉以后各个时期的音乐因素，如雅乐、相和歌、清商乐、宗教音乐、胡乐等。所以说，法曲的构成，是多源头和多渠道的。“把这性质不同，内容不同，旋律不同，感情不同，格不同的种种乐曲，用法曲的乐器去演奏它，用法曲特有的风格去演奏它，这样便形成了唐代如火如荼的法曲”[2]。

二、法曲之得名

关于 “法曲”名字之由来，也是众说纷纭。归纳起来大致有以下三种观点：

1、“‘法曲’二字源于梁武的法乐”，持这个观点的代表人物为丘琼荪先生[3]。理由是，《隋书·音乐志八》卷十三载：

> 萧衍“即位之后，更造新声，帝（梁武）自为之词三曲，又令沈约为三曲，以被弦管。帝既笃敬佛法,又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有《法乐》、《童子倚歌》、《梵呗》，设无遮大会则为之陈[4]。

以上史料中有《法乐》一曲。

[1] 马端临.文献通考［M］.第148卷，北京：中华书局，1986，P1296.

[2] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P99.
[3] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社.1981,p56.
[4] 唐 魏徵 等. 隋书卷十三［M］. 北京，中华书局，1975.P305.

2、“法曲，又名法乐，始见于东晋《法显传》，因用于佛教法会而得名，持这种观点的有孙继南、周柱铨、秦序、臧一冰、刘再生等专家学者[1]。

3、“‘法曲’之“法”乃“楷模”、“典范”之意，与佛教“法事”之“法”无涉”，李昌集先生持该观点[2]。

以上 1、2 两种观点表面上看来对于“法曲”之得名持不同观点，但其实质都源于“佛教”，只是第二种观点直接把“法曲”等同于“法乐”而已。由于史料记载模糊，目前尚未找到确切的证据能够说明法曲名字的由来。笔者通过对“法曲之产生”的研究，认为“法曲之得名”乃受佛教“法乐”之影响，但并不等同于“法乐”。“法乐”是纯粹的佛教音乐，而“法曲”属于“华乐”，是“华夏正声”。

丘琼荪先生也认为：“梁武的法乐是佛曲，唐代的法乐是法曲”[3]。笔者认为将唐法曲与法乐作为同等看待是不准确的。只要将法曲与法乐从起源、地位、以及功用与含义加以比较，就可以发现其二者在很多方面都存在着极为明显的差别[4]。现结合本人的一些理解作以下简述：

首先，起源不同。“法乐”一词最早出现于晋僧人的《佛国记》之中:“一月五日得到于阗，其国丰乐，人民殷盛，尽皆奉法，以法乐相娱。众僧乃数万人”[5]。因此，“法乐”当是佛曲，源于异域。

萧梁时期，帝王多按佛法，梁武帝更是亲身事佛，多次入寺为僧。与佛相关的各种文化都繁盛起来，法乐也不例外，《隋书·音乐志》载：

> 即位之后，更造新声，(梁武)帝自为之词三曲，又令沈约为三曲，以被弦管。帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛

[1] 孙继南，周柱铨.中国音乐通史简编［M］.济南：山东教育出版社，2000，P87、；秦序.中国音乐史［M］.北京：文化艺术出版社，1998，P82、P82-83；臧一冰.中国音乐史［M］.武汉：武汉测绘科技大学出版社，1999，P85；刘再生.中国古代音乐史简述［M］.北京：人民音乐出版社，2000，P243.

[2] 李昌集. 中国宫廷乐人考[J].中国韵文学刊.2004(3).P17.

[3] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P55.

[4] 袁绣柏.论唐代法曲与法乐之异［J］. 首都师范大学＜社会学刊＞，2005(3).P205-208.

[5] 法显.佛国记［M］.明陶宗仪《说郭》，卷上.清李际期宛委山堂刻本.P2.

法。又有《法乐》、《童子伎》、《童子倚歌》、《梵叹》，设无遮大会则为之[1]。

而法曲则出自清商而始于隋兴于唐（见第一章第二节“法曲的产生”）。所以，在法曲还未产生的时候，法乐就极大地发展起来了，而且还受到了帝王的重视。因此，两者在来源以及起源时代上显然不同的。

其次，两者在唐代具体的功用与含义并不相同。唐代儒、释、道并兴，佛乐发达，法曲因受佛乐的影响而带有法乐的风格，这种情况是可以理解的。但法曲与法乐在功用与含义方面还是有很大的差别。白居易曾经在两首诗中分别提到“法曲”和“法乐”：

法曲法曲歌《大定》，积德重熙有余庆，永徽之人舞而咏。法曲法曲舞《霓裳》，政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌《堂堂》，堂堂之庆垂无疆，中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万业。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵[2]。

五夏登坛内殿师，水为心地玉为仪。正传金粟如来偈，何用钱唐太守诗。苦海出来应有路，灵山别后可无期。他生莫忘今朝会，虚白亭中法乐时[3]。

第一首是《法曲歌》。白居易在诗中自注：“法曲歌，美列圣正华声也。法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。玄宗虽雅好度曲，然未尝使蕃汉杂奏。天宝十三载，始诏诸道调法曲与胡部新声合作，识者深异之。明年冬，而安禄山反也。”在白居易看来，法曲不但可以娱乐，而且与政治的关系十分密切，是否能够保持华夏正声的本色，甚至可以影响到国家的兴亡。而从第二首《内道场永

[1] 唐 魏徵 等. 隋书卷十三［M］. 北京，中华书局，1975.P305.

[2] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所. 全唐诗中的舞蹈资料[M]. 北京. 人民音乐出版社,2003.P169.

[3] 白居易.内道场永欢上人就郡见访，善说(维摩经)，临别请诗，因以此赠［EB／OL］. http：//www3.zzu.edu.cn/ qtss/zzjpoem1.dll/query

欢上人就郡见访，善说(维摩经)，临别请诗，因以此赠》诗来看，法乐纯粹是一种佛曲。它与佛教活动密切相关。从这个意义上说，法曲与法乐是极不相同的。

再者，两者在唐代朝廷音乐体系中的地位不同。法乐在南朝受到重视，甚至已经上升至雅乐的地位，朝廷每有内宴均要演奏法乐。此种风气沿袭至隋，“是时并用梁乐，唯改七室舞辞”[1]。直到唐时才发生转变，据段安节《乐府杂录》记载：

> 次有登歌，皆奏法曲……宴群臣即奏《鹿鸣》三曲。近代内宴即全不用法乐也，郊天及诸坛祭祀即奏《太和》、《冲和》、《舒和》三曲。凡奏曲，登歌先引，诸乐逐之[2]。

由此可知，唐前的很长一个时期内，君臣宴享所奏的雅乐中都要用法乐，而唐则以《鹿鸣》等三曲取而代之。因此，到唐代时，法乐退出了雅乐，其地位较之以前已有所下降。但法曲在此时却被用作雅乐登歌，为祖先颂德。就这点而言，二者在唐代宫廷音乐体系中的地位是不同的。

所以说，“法乐”与“法曲”虽都是音乐的一个样式，但它们在本质是有区别的。是不能相互混淆的两个概念。

[1] 魏徵等．隋书［M］．北京，中华书局，1975.P306.
[2] 段安节.乐府杂录［M］.沈阳：辽宁教育出版社,1990.P1.

第二章 法曲在唐代的发展

法曲虽然在隋朝出现，但当时并没有兴盛起来，《隋书》并无记录。主要是由于法曲是新声，它的发展得需要一个过程，同时也与统治者的好恶有关系。历史上隋朝虽然有三个皇帝，而实际上真正的统治者只有文帝与炀帝两个。文帝喜爱“清乐”，认为它是“华夏正声”[1]。炀帝当朝时，平林邑国得扶南艺人，时又高昌乐、骠国乐进献，便对西戎乐（即胡乐）感兴趣，觉得“清乐”太雅泛味，逐对“清乐”加以改造，添加胡乐之成份，以达到“解曲”效果。在这种情况下，法曲自然发展得很缓慢。

到了初唐，法曲逐渐受到重视并且历朝均有作品出现，如太宗时的《破阵乐》，高宗时的《一戎大定乐》、《春莺啭》，武后时的《长生乐》等[2]。而到了盛唐，法曲则处于全面繁荣的状态，唐玄宗不但精通音律，而且雅好度曲。据《杨太真外传》载：“上尝梦十仙子，乃制《紫云回》……并梦龙女，又制《凌波曲》……二曲既成，遂赐宜春院及梨园弟子并诸王”[3]。出于对法曲的异常偏爱，唐玄宗在开元二年还设立了专门演习法曲的机构——梨园，并以天下无事，常于听政之暇，在梨园自教法曲。当时宫廷之中为习演法曲者就大几百人，其中包括坐部伎选出的梨园子弟三百人，专门隶属于皇帝，号称皇帝梨园弟子。又从宫女中选出的数百人，也称作梨园弟子。另外，梨园法部还专设小部音声三十余人，总体规模可以想见[4]。如此庞大的演出机构必定需要大量的表演曲目，因此法曲迎来了最为辉煌的创作期。

“君王游乐万机轻，一曲霓裳四海兵”[5]。安史之乱后，唐朝的政治、经济都遭到严重打击，法曲作为宫廷音乐也开始日益衰颓，演奏法曲机构已解散，法曲弟子大量流入民间，法曲似乎不再只是乐曲的一种形式，它早于化为作歌舞升平的标志。在那场浩劫之后，随着开元盛世的逝去而成为了回忆。虽然如此，法

[1] 魏徵等. 隋书·卷十五［M］. 北京，中华书局，1975.P377.

[2] ［后晋］刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1997.

[3] 王溥.唐会要［M］.上海：上海古籍出版社，1991，P734.

[4] 杨荫柳.中国古代音乐史稿［M］. 北京：人民音乐出版社出版，1981.P236-237.

[5] 李约.过华清宫.［EB／OL］. http://www3.zzu.edu.cn/qtss/zzjpoem1.dll

曲在民间尚有流传，并且在晚唐文宗时期还经历了一次短暂的复兴，但是这点星星之火却未能逃过五代战乱的再次重创，从而不可避免地面对濒临消亡的命运。

尽管唐代的法曲高度繁荣，《旧唐书 》卷三十载：

> “二十五年（公元 737），……铨叙前后所行用乐章，为五卷，……又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。又自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲，其孙玄成所集者，工人多不能通，相传谓为法曲”[1]。

但随着政治上的变故，也失去了往日的活力，加上“霓裳法曲浑抛却，独自花间扫玉阶”[2]，因此，保留下来的曲名已经不多了。

《唐会要》卷三十三“诸乐” 条载：

“太常梨园别教院，教法曲乐章等。《王昭君乐》一章 《思归乐》一章 《倾杯乐》一章《破阵乐》一章 《圣明乐》一章 《五更转乐》一章 《玉树后庭花乐》一章 《泛龙舟乐》一章 《万岁长生乐》一章 《钦酒乐》一章 《斗百草乐》一章 《云韶乐》一章”[3]，其它曲名则零见于《乐府诗集》等。

据邱琼荪先生考证，25 首法曲典籍可查，它们分别是：《王昭君》、《思归乐》、《倾杯乐》、《破阵乐》、《圣明乐》、《五更转》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《万岁长生乐》、《饮酒乐》、《斗百草》、《云韶乐》、《大定乐》、《赤白桃李花》、《堂堂》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》、《献天花》、《火凤》、《春莺啭》、《雨淋铃》、《荔枝香》、《听龙吟》、《碧天雁》等[4]。

---

[1] ［后晋］刘煦等.旧唐书·卷三十［M］.北京：中华书局，1997.

[2] 王建.旧宫人.［EB／OL］.http://www3.zzu.edu.cn/qtss/zzjpoem1.dll/query

[3] ［宋］王溥.唐会要·卷三十三［M］.北京：中华书局，1955.

[4] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P62.

第一节　法曲的音乐风格和特点

法曲之所以在盛唐风靡朝野，是由它的音乐、风格和特点所决定的。关于其风格与特点，典籍多有记载。如《新唐书》卷二十二载：

初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小，号曰‘秦汉子’……其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音”[1]。

郑樵《通志》乐略第一载：

法曲本隋乐，其音清而近雅，炀帝大厌其声淡。明皇爱之，选坐伎三百教于梨园，宫女数百亦为梨园弟子[2]。

上述引文中为我们构勒出了“法曲”的音乐风格与特点：

其一，早在 6 世纪末 7 世纪初的隋代，宫廷已有“法曲”这一音乐形式。客观上讲民间的流行应在此前。

其二，“法曲”的音乐风格是清纯而澹雅的，具有清乐的性质，所以白居易有“乃知法曲本华风，苟能审音与政通”的诗句[3]。

其三，在音乐伴奏的配器方面也很讲究，“金石、丝竹以次作”。

其四，隋炀帝“厌其声淡，曲终复加解音”。

关于“解音”，唐·南卓在他的《揭鼓录》中说的最为明白：“凡曲有意尽而声不尽者，须以他曲解之，如《耶婆色鸡》用《屈拓急遍》解，《屈拓》用《浑脱》解之类是也”[4]。很明显，“解音”具有以“急遍”性质的，“他曲”解前曲

[1] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书·卷二十二［M］.北京：中华书局，1997.

[2] 郑樵.通志［M］.北京：中华书局，1995. P933.

[3] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P169.

[4] ［宋］郭茂倩.乐府诗集·卷五十六“柘枝词”条引［M］.上海：上海古籍出版社,1980.

清雅的功能。

其五，唐玄宗非常喜欢法曲，并设立专门表演法曲的机构——梨园，这在历史上是少有的。

第二节　法曲在唐代的地位

法曲作为宫廷燕乐歌舞音乐中的一种创作体裁，在中唐期，倍受当朝者和文人志士的推崇。

《新唐书•礼乐志》载：

“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人”。[1]

又《旧唐书》卷一百一十九载：

李训，肃宗时宰相揆之族孙也……入院日，赐宴，宣法曲弟子二十人就院奏法曲以宠之。[2]

《旧唐书》本纪十七“文宗下”条曰：

“庚子，诏郑注对于太和殿。以御史大夫郑覃为户部尚书。壬寅，翰林院宴李仲言，赐《法曲》弟子二十人奏乐以宠之”。[3]

《新唐书》卷一百四十“李郑二王贾舒”条：

“入院，诏法曲弟子二十人侑宴，示优宠”。[4]

《乐府杂录》关于雅乐部的记载：“次有登歌，皆奏法曲”。[5]

---

[1] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书•卷二十二［M］.北京：中华书局，1997.

[2] ［后晋］刘煦等.旧唐书•卷一百一十九［M］.北京：中华书局，1997.

[3] 刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1975.P556

[4] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书•卷一百四十［M］.北京：中华书局，1997.

[5] 段安节.乐府杂录［M］.沈阳：辽宁教育出版社,1990.P，P1.

以上，足见当时法曲的地位已十分显赫：

其一，玄宗对法曲非常崇尚，专设梨园法部，教习法曲，并亲自到梨园指导乐工演奏。法曲所受到的如此待遇，是任何一种音乐品种在其发展过程中无法比拟的。

其二，演习法曲的人数众多，包括坐部伎子弟三百、宫女数百、小部音声三十余人，可见法曲在当时的影响之大。

其三，不是一般的人就能随便享受到梨园法曲的，只有功成名就的大臣才可得到皇帝赏赐观看演出。

其四，法曲的用途不仅限于娱乐。根据段安节《乐府杂录》关于雅乐部的记载："次有登歌，皆奏法曲"，说明法曲与雅乐也有着密切的联系。登歌乃南朝旧制，属于雅乐范畴，是用来歌颂祖宗功烈的乐曲。

一、梨园与法曲

讲法曲，离不开"梨园"，因为"梨园"是唐玄宗时宫廷内专门训练法曲的场所，并专门设有梨园法部。梨园原本指禁苑中的一个园名，是一个游乐场所，玄宗前常有一些娱乐活动在此梨园开展，如睿宗时，"中书门下供奉官五品己上、文武三品己上并诸学士等，自芳林门入，集于梨园球场，分朋拔河，帝与皇后、公主亲往观之"[1]。一些宴会常在梨园举行，皇帝也常行幸梨园。"梨园"的来历，如清乾隆时的进士孙星衍（1753－1918）在嘉庆九年（1804 年）所撰写的《吴郡老郎庙之记》中所说："余往来京师，见有老郎庙（：指玄宗）之神。相传唐玄宗时，庚令公之子名光者，雅善《霓裳羽衣舞》，赐姓李氏，恩养宫中教其子弟。光性嗜梨，故遍值梨树，因名曰梨园。后代奉以为乐之祖师" 。现代人李尤白撰写的《梨园考论》中对梨园来历的考证：唐中宗（705－710 年）时，梨园只不过是皇家禁苑中与枣园、桑园、桃园、樱桃园并存的一个果木园。果木园中设有离宫别殿、酒亭球场等，是供帝后、皇戚、贵臣宴饮游乐的场所。后来经唐玄宗李隆基的大力倡导，梨园的性质发生了变化，由一个单纯的果木园圃，逐渐成为唐代专门演习以法曲为代表的新曲的音乐机构。这种情况在《唐会要》、

[1] 刘煦等. 旧唐书［M］. 北京：中华书局，1975. P149.

《新唐书·礼乐志》和《太平广记》中都有记载：

开元二年，上以天下无事，听政之暇，于梨园自教法曲，必尽其妙，谓之‘皇帝梨园弟子’”。[1]

玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号“皇帝梨园弟子”。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。[2]

梨园法部置小部音声，凡三十余人，皆十五以下。[3]

据上引材料，梨园的构建、组织大体如下：太常坐部伎选出梨园子弟三百人，由玄宗皇帝亲自掌管，教法曲于梨园本部；另从宫女中选数百人，住在宜春北院；还有小部音声三十余人，置于梨园法部。这些挑选出来的梨园子弟是开元宫廷的音乐精英，白居易《坐部伎》说:“太常部伎有等级，堂上者坐堂下立”；据《乐府诗集》记载：“太常选坐部伎无性识者退入立部伎，又选立部伎无性识者退入雅乐部”。从而可知，坐部伎乐工的才能、地位都要高于立部伎和雅乐部，已经具有高超的音乐技能。而梨园乐工又由坐部伎选出，并由唐玄宗亲自教系，自然代表了当时音乐行中的最高水平。唐代的梨园，由开元二年（714）创立，至代宗大历十四年（779）解散，历时六十五年，也反映了唐代法曲由兴趋向衰落。

二、白居易对法曲的贡献

白居易（公元 772－846）不仅是唐代继李白、杜甫之后最有影响的诗人，而且是一位擅弹古琴，精于赏析，并著有许多音乐诗文的音乐家。他在音乐方面的实践活动和探索，对唐代的音乐繁荣，尤其是对法曲的传承和发展做出了重要贡献。

由于白居易对“法曲”音乐的激赏，使我们能从他史实般精心、刻意描述、注释中非常清晰地看到“法曲”的内涵及其音乐样式。

[1] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书·卷二二［M］.北京：中华书局，1997.
[2] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书·卷二二［M］.北京：中华书局，1997.
[3] 转引自杨荫柳.中国古代音乐史稿［M］. 北京：人民音乐出版社出版，1981.P236

他在《法曲－美列圣，正华声也》中，对法曲作出了高度评价："法曲法曲歌大定，积德重熙有余庆。永徽之人舞而咏，法曲法曲舞霓裳。政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂，堂堂之庆垂无疆。中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶"；"法曲虽似失雅音，盖诸夏之声"[1]。为我们勾勒出了法曲的内涵：华夏正声。

他注释的《霓裳羽衣歌》长诗中，整个乐舞以"散序"六段开始："磬箫筝笛递相搀，击撅弹吹声迤逦"，表明法曲开始时各乐器依次演奏，而且"散序六奏未动衣"，全是乐器的单独演奏段落；待到"中序襞初入拍，秋竹竿裂春冰诉"，绮丽的舞蹈开始了，循环往复，共计 18 个段落；"繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮"，表明乐舞趋于热烈，音乐随之进入"人破"；"翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声"，乐舞又回复到舒缓的慢板，以长音收束[2]。诗人的描写可能有夸张渲染的一面，但我们从中仍然可以强烈地感受到大曲的恢宏气度、复杂结构、高度升华的器乐语言和舞蹈语言及封建社会鼎盛时期龙飞凤舞的文化氛围。以至在千余年之后，那种"盛唐之音"和"一代乐风"仍然通过诗句震撼着人们的心弦。这在唐代能够确指为"法曲"结构的音乐史料中是仅见而弥足珍贵的。《霓裳羽衣歌》鲜明的音乐结构样式，无可辨议地成为盛唐及其以后"法曲"音乐结构的一个极重要的参照坐标。

法曲《霓裳羽衣舞》在开元（公元 713－741）年间非常盛行，"渔阳鞞鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲"[3]，法曲作为宫廷的娱乐乐曲，随着政治上的变故，它也失去了往日的活力。到了唐宪宗时（公元 806－820），宫廷虽然仍在演出《霓裳羽衣歌》舞，但"此曲只应天上有，人间能得几回闻"[4]，它被封锁在深宫，只在宫廷和少数权贵之间偶露芳容，王建《霓裳辞十首》也有："旋翻新谱

[1] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P169.

[2] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京．人民音乐出版社,2003.P170－171.

[3] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P169.

[4] 杜甫《赠花卿》

声初足，除却梨园未教人”[1]，无人传授，致使“霓裳一曲千峰上’[2]，到“无人知有霓裳舞”[3]。白居易为之深深震撼，为了挽救这一濒临绝境的艺术珍品，他回忆当年在昭阳宫里观看此舞时的印象，加以编排，亲自教习，终使其飞出宫廷，来到民间。关于这点，我们从他的诗句中可以体现出来

《得梦得新诗》：“池上今宵风月凉，，闲教小僮理霓裳”；[4]

《湖上招客送春泛舟》：“两瓶箬下新开得，一曲霓裳初教成”；[5]

答苏庶子月夜闻家僮奏乐见赠》：“墙西明月水东亭，一曲霓裳按小伶”[6]。《霓裳羽衣歌》：“玲珑箜篌谢好筝，陈宠筚篥沈平笙。清弦脆管纤纤手，得《霓裳》一曲成”。[7]

《池上行（并序）》：“又命乐童登中岛亭，合奏霓裳散序。”[8]

《宅西有流水墙下构小楼临玩之时颇有幽趣……吟偶题五绝句》：“皆言此处宜弦管，试奏霓裳一曲看”。[9]

《感故张仆射诸妓》：“歌舞教成心力尽，一朝身去不相随”。]10]

长庆四年（公元 824 年），他在杭州任刺史期满，即将离任时，他又登上自己曾经排练过《霓裳》的望海楼，禁不住无限的情意，挥笔赋诗《重题别东搂》：

---

[1] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京. 人民音乐出版社,2003.P167－168.

[2] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所. 全唐诗中的舞蹈资料[M]. 北京. 人民音乐出版社,2003.P173.

[3] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所. 全唐诗中的舞蹈资料[M]. 北京. 人民音乐出版社,2003.P171.

[4] 白居易.得梦得新诗［EB／OL］.http://www3.zzu.edu.cn/qtss/zzjpoem1.dll/query

[5] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所. 全唐诗中的舞蹈资料[M]. 北京. 人民音乐出社,2003.P170.

[6] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所. 全唐诗中的舞蹈资料[M]. 北京. 人民音乐出版社,2003.P171.

[7] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京. 人民音乐出版社,2003.P170－171.

[8] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所. 全唐诗中的舞蹈资料[M]. 北京. 人民音乐出版社,2003.P172.

[9] 白居易. 宅西有流水墙下构小楼临玩之时颇有幽趣……吟偶题五绝句［EB／OL］.http://www3.zzu.edu.cn/qtss/zzjpoem1.dll/query

]10] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京. 人民音乐出版社,2003.P318.

“宴宜石髻新梳后，曲来霓裳未拍时”表明这次演奏的少，非全套的《霓裳羽衣舞》曲，而只是其散序部分。[1]

宝历元年（公元 825 年），白居易上任苏州刺史，深秋时节，再次想起久违的《霓裳羽衣》舞，于是去信询问好友元稹：“闻君部内多乐徒，问有《霓裳》舞者一无了？[2]”元稹回答令他遗憾：这里“七县十万户，无人知有《霓裳舞》”[3]。但值得欣慰的是，元稹随信寄来了《霓裳羽衣谱》：“四幅花笺碧间红，《霓裳》实录在其中；毛姿万状分明见，恰与昭泪舞者一同”[4]。白居易拿着舞谱，与在宫中目睹这一乐舞印象加以比较，一个样，所以决定重新排练。有了舞谱，还必须有合适的演员才行。宫中的《霓裳羽衣》舞者不但舞姿缥缈轻盈，情舞和谐，同时还需“颜如玉”般的人才能胜任。元稹也在诗中提醒他：“此舞难得人，须是倾城可怜女”[5]。白居易却[7]不以为然，他排练此舞，重在舞蹈的承传，演员自身条件是次要的。他认为：“若求国色始翻传，但恐人间废此舞”[6]，只要此舞不废，是不是“国色”又有什么关系？于是他毫不迟疑地告诉元稹：“李娟、张态君莫嫌，亦拟随宜且救取”[7]，李娟、张态还是可以培养的，有了演员哪怕“歌舞教成心力尽”又有何妨呢了。

《霓裳羽衣舞》舞谱不传，是人间的一大憾事，但“赖有白诗，可见一二尔”[8]却是万幸。至今，白居易长诗《霓裳羽衣歌》，不管是研究这一乐舞的音乐、舞蹈、服饰，还是唐代法曲的结构，它都是最完整、最可靠的史料。

---

[1] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P17

[2] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京．人民音乐出版社,2003.P170－171.

[3] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京．人民音乐出版社,2003.P170－171.

[4] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京．人民音乐出版社,2003.P170－171.

[5] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京．人民音乐出版社,2003.P170－171.

[6] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京．人民音乐出版社,2003.P170－171.

[7] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京．人民音乐出版社,2003.P170－171.

[8] 宋•葛立方．韵语阳秋[M]．卷十五.

第三节　从《霓裳羽衣曲》看法曲在中唐后期的嬗变

《霓裳羽衣》的乐曲悠扬宛转，舞姿轻盈柔美，具有很高的审美价值和艺术价值，所以中晚唐诗人创作了许多欣赏《霓裳羽衣》乐声舞态的诗歌，以表现其喜爱和赞叹之情。据笔者初步统计，中晚唐诗人创作了五十首左右与《霓裳羽衣》有关的诗歌[1]，而当时的一些著名诗人，如王建、刘禹锡、白居易、元镇、杜牧、李商隐、温庭筠等，都有吟咏《霓裳羽衣》的诗作，这说明《霓裳羽衣》被中晚唐诗人接受的普遍程度。“只有当音乐作品被演奏、被接受，渗人到某个社会群体中去的时候，它才是活的、有生命的，音乐作品的真正存在表现在它被接受之中”。[2]

如白居易就在《霓裳羽衣歌》中写道：“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”[3]。诗人们通过诗歌，推动了《霓裳羽衣》这部宫廷乐舞的流传，使它具有了活动的时空、发展的天地和不断传播的生命力，同时《霓裳羽衣》也给中晚唐诗歌增添了新的题材内容。《霓裳羽衣歌》鲜明的音乐结构样式，无可争辨地成了盛唐及其以后“法曲”音乐结构的一个极重要的参照坐标。

一、曲式结构的变化

关于它的结构。《霓裳羽衣曲》在盛唐时曾是教坊大曲，因此其结构自然非常宏大。白居易在《早发赴洞庭舟中作》中有“出郭已行十五里，唯消一曲慢霓裳”[4]，虽然其所叙为此曲在民间的表演状况，亦可窥见它在宫廷中的规模。但《霓裳羽衣曲》曲式结构最初应为“十二遍”，并由散序、中序和曲破组成，前六遍是散板，由器乐独奏，不舞不歌，后六遍有节奏，可舞可歌。这在文献史料中多有记载：

《新唐书》载：“河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍。凡曲将遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓”。[5]

---

[1] 根据中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.

[2] [波]卓菲亚·丽莎.音乐美学新稿［M］.于润洋译.北京：人民音乐出版社，1992.P136.

[3] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所.全唐诗中的舞蹈资料[M].北京．人民音乐出版社,2003.P170,P171.

[4] 全唐诗［M］．上海：上海古籍出版社,1987.

[5] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书［M］.北京：中华书局，1997.

成书于五代末的《乐苑》也载："玄宗制《霓裳羽衣曲》十二遍。凡曲将遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓"。[1]

《梦溪笔谈》卷五载："《霓裳曲》凡十二叠，前六叠无拍，至第九叠方谓之叠遍，自此始有拍而舞作"。[2]

随着《霓裳羽衣曲》在朝野上下传播开来，其曲式结构也有所变化。由于此曲在玄宗期仅在宫廷表演，"安史之乱"后才流入民间，人们对《霓裳羽衣曲》理解和认识只能凭自己对其音乐的感悟，也就是《霓裳羽衣曲》的曲式，由散序、中序和曲破三部分组成。

到了元和年间(806-820)，白居易在宫中看到的《霓裳羽衣曲》曲式的段数发展到了"三十六"段了。[3]

关于《霓裳羽衣曲》乐段问题，史载也其它说法，如《唐语林》中说，此曲在唐玄宗时，有"数十曲"，南宋，姜夔在长沙所见《霓裳曲》残本，已有"十八阕"[4]。正如杨荫浏先生所说霓裳羽衣曲"是 12 段还是 36 段，牵涉到唐代大曲的曲式及其规模问题"，并"牵涉到我们对唐代大曲的理解和对唐代音乐水平的评估问题"。[5]

二、舞蹈的变化

《霓裳羽衣曲》的艺术表现，意境创造以及外来音乐的吸收与融化，充分显示了唐代歌舞音乐的辉煌成就，倍受唐人和后人的青睐。

唐代宫廷几个时期表演的《霓裳羽衣曲》都不相同，演出的形式并不是完全一样或固定的。天宝四年（公元 745 年），唐玄宗册立杨玉环为贵妃时和后来杨贵妃在宫殿表演的《霓裳羽衣曲舞》都是独舞形式，技艺很高。明代胡震亨《唐音癸签》引《韵语阳秋》云："舞用女人一人"[6]。一次，杨玉环随唐玄宗游幸绣岭宫，命侍儿张云容献舞，张云容罗袖轻舒，身躯曼转，翩翩起舞，杨玉环兴

[1] 《乐苑》

[2] ［北宋］沈括.梦溪笔谈［M］.长沙：岳麓书社，1998.

[3] 全唐诗［M］. 上海：上海古籍出版社,1987.

[4] 宋·王谠在《唐语林》

[5] 杨荫浏.<霓裳羽衣曲>考［J］.人民音乐，1962.P32.

[6] 明代 胡震亨.《唐音癸签》

致大发即席写下了《赠张云容舞》，如下："罗袖动香香不已，红蕖袅袅秋烟里。轻云岭上乍摇风，嫩柳池边初拂水"。白居易元和年间（公元806－820）在宫中看见的《霓裳羽衣舞》，也就是他在《霓裳羽衣歌》中所描写的，则是双人舞，诗中写道"上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼"，就是描写这一对仙女般的舞者时而相招聚拢，时而挥袖分开的台位调度。而诗中说他将此舞教给李娟、张态二人，则更说明白居易年代《霓裳羽衣舞》是双人舞。到文宗时，该舞已变成了队舞。文宗开成元年（公元836年）曾用15岁以下少年30多人共舞。至于宣宗时，"每赐宴，必制新曲，俾官婢习之"[1]，所上演之数百人分行列队、连袂而歌的《霓裳》，其规模形式，当多沿袭文宗朝的制度。而宣宗时盛一时的《霓裳》，不久就遇上唐末战乱。到宋代变成小型的队舞了（见第三章）。

在白居易时代以前，舞女上演《霓裳羽衣舞》时，手中是不拿道具的，"飘然旋转回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生"。而至文、宣宗期《霓裳》演出场面较开元时，就有变化，"悉皆持幡节，被羽服，飘然有翔云飞鹤之势"[2]，舞女演出时皆执"节"。所以陈寅恪先生亦疑："或后来所制者，已非复玄宗时之旧观耶？"[3]

三、伴奏乐器的变化

关于《霓裳羽衣舞》所使用的乐器，文献有一下记载：

《新唐书》二十二卷载：

> 初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶……其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音。"[4]

又《新唐书》卷十二载：

> 文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、钥、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏。谓大臣曰：笙磬同音，沉吟忘味，不图为乐至于斯也。

[1] [宋]王谠.《唐语林》

[2] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P171.

[3] 金文达.中国古代音乐史［M］.人民音乐出版社，1994，P209.

[4] 欧阳修，宋祁．新唐书·卷二十二[M]．北京：中华书局，1975．P476.

自是臣下功高者，辄赐之。乐成，改法曲为仙韶曲。会昌初，宰相李德裕命乐工制《万斯年曲》以献。[1]

《霓裳羽衣曲》乐谱早已散失，只有个别片断还保存在宋·姜夔《白石道人歌曲》里。此曲的伴奏乐队，除了磬、萧、筝、笛外，白居易还提到“玲珑箜篌谢好筝，陈宠筚篥沈平笙。清弦脆管纤纤手，教得《霓裳》一曲成”［179］，就是说还用到箜篌、筚篥、笙等乐器。而唐文宗在宫廷里表演时，还用了玉磬四簴（架）与琴、瑟、筑、萧、跋膝管、笙、芋各一件，其乐队编制比较接近清乐的系统。

由于种种原因，《霓裳羽衣舞》到北宋时已被废止，现在的曲谱是南宋时姜夔在湖南得到的商调《霓裳羽衣舞》的“中序第一”，有谱无词，并且它经过几百年的流传改变，与盛唐时的舞曲《霓裳》已有很大出入了。虽然如此，盛唐的霓裳羽衣曲和舞还是随着那个生机勃勃的年代，随着李杨的爱情悲剧和文人们的诗赋小说永远留在了人们的记忆中。

第四节　唐代法曲与大曲的关系

纵观有关唐代音乐史研究，大凡谈到法曲和大曲的音乐结构，《霓裳羽衣曲》都是最好的参照坐标。那么，唐代法曲和大曲到底是一种什么关系呢？

笔者在前面绪论部分对于有关“唐代法曲和大曲之关系”诸家之说已经作了简述，下面对这个问题笔者谈一谈自己的一些理解。

笔者认为，同作为唐代宫廷燕乐体系的法曲与大曲，既有区别又有联系：

一、两者之区别

其一，从字面上讲，“法曲”作为特定历史条件下的一种创作体裁，是一种专用名词，法曲在唐代，不仅皇帝酷爱法曲而在宫中特设“法曲部”，更有当时不少著名诗人为之讴歌，如白居易、元稹等。不仅有官方“诏道调法曲与胡部新声合作”的明令，还能见到唐文宗下令将“法曲”之名改成“平韶乐”的史料等。而唐代大曲仅在唐人随笔杂谈零星提到，正如任二北先生在《敦煌歌辞总编》卷七所言：“唐代‘大曲’名称著于《唐六典》、《教坊记》等书内，与杂曲、次曲、小曲对立乃制度上的定辞”。“大曲”之产生是相对曲子“小”、“长”与“短”而

[1] 欧阳修，宋祁. 新唐书［M］. 北京：中华书局，1997. P478.

言，在创作体裁上“惟在遍数上分别，与音乐无关”。[1]

其二，在唐代，“法曲”的影响之大或者说“法曲”的地位，“大曲”是无法取代的。在唐代，法曲有专门的教习机构。《唐会要》卷三十三“诸乐”条载：“太常梨园别教院，教法曲乐章等。《王昭君乐》一章 《思归乐》一章 《倾杯乐》一章《破阵乐》一章 《圣明乐》一章 《五更转乐》一章 《玉树后庭花乐》一章 《泛龙舟乐》一章 《万岁长生乐》一章 《钦酒乐》一章 《斗百草乐》一章 《云韶乐》一章”。[2]又卷 34“杂录”条载：“开元二年,上以天下无事,听政之暇,于梨园自教法曲，必尽其妙，谓皇帝梨园弟子。”[3]

以上足见法曲的地位。

其三，在外延上，“大曲”较“法曲”涵盖面要广，所使用的是泛称，如相和大曲、清商大曲、燕乐大曲等。在内涵上，作为汉魏以来优秀音乐样式整合的“法曲”，其内容更为丰富。是集清乐、胡乐、佛曲与道曲于一体的新声杂曲（以上已论证）。

第四，在音乐风格上，“法曲追求的是声音的清雅，而大曲则是借助于鼓声，声音比较热烈”。[4]并且在器乐配置上二者也是有区别的。宋张炎《词源》载：“若曰法曲，则以倍四头管品之，其声清越。大曲则以倍六头管品之，其声流美”；又“法曲有散序歌头，音声近古，大曲有所不及”等。[5]

二、 两者之联系

南宋·陆游（1125－1210）在《南唐书·后妃诸王列传·卷十六·周氏传》中有“故盛唐时，《霓裳羽衣》最为大曲，乱离之后，绝不复传。后得残谱，以琵琶奏之。于是开元、天宝遗音,复存于世”之说；清·王国维在《唐宋大曲考》中也有“《霓裳》，唐人谓之法曲，不云大曲……以其隶于法曲部，而不隶于教坊……然由体制观之，固与大曲无异也”等。

从以上史料可以看出《霓裳羽衣曲》既是法曲，又可以说是大曲。

---

[1] 刘煦等.旧唐书［M］.北京：中华书局，1975.P556

[2] ［宋］王溥.唐会要·卷三十三［M］.北京：中华书局，1955.

[3] 段安节.乐府杂录［M］.沈阳：辽宁教育出版社,1990.P1.

[4] 金文达.中国古代音乐史［M］.北京:人民音乐出版社,1994.P207.

[5] ［南宋］张炎.词源［A］.夏承涛校注.词源注［C］.北京:人民文学出版社,1963.

《霓裳羽衣曲》是法曲无容置疑，它不仅有作者《卧听法曲霓裳》诗可证；在白居易的《法曲》诗中，也有“法曲法曲舞霓裳”的诗句；元稹的《法曲》诗中，也有：“《赤白桃李》取花名，《霓裳羽衣》好天落”的诗句。而根据“‘大曲’之产生是相对曲子‘小’、‘长’与‘短’而言，在创作体裁上‘惟在遍数上分别，与音乐无关’”推测，《霓裳羽衣曲》之为大曲是因为其遍数多，结果宏大。白居易在《早发赴洞庭舟中》诗写道：“出郭已行十五里，唯消一曲慢霓裳”[1]。

所以说“法曲”是根据乐曲的风格来划分的，而“大曲”却因乐曲的结构而得名。结构庞大者为大曲，否则为次曲或小曲。法曲中有大曲（大小），也有小曲，故法曲中有一部分为大曲（名词）。《霓裳羽衣曲》为大曲，因其遍数多；亦为法曲，因其音乐风格淡雅。因此，法曲和大曲不是对立的，而是交叉的关系。丘琼荪先生说：“大曲中之法曲以音乐立异，法曲中之大曲以遍数区分[2]。

根据丘琼荪先生考证，在唐代燕乐中，既是法曲，又为大曲的曲目有：《破阵乐》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《霓裳羽衣曲》、《雨淋铃》。[3]

[1] 全唐诗［M］. 上海：上海古籍出版社,1987.

[2] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出社,1981.P100.

[3] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出社,1981.P62-86.

第三章　唐代法曲的遗存与流布

一个时代的文化面貌一旦形成，不会由于政治、经济的哀落立即消失殆尽，而是继续在一定范围和阶段内延续，或形成某种新的文化形式、或成为基因注入其它形式。那么，作为一种宫廷歌舞音乐样式的法曲，尽管后来专门演奏法曲机构已撤消，但作为“华夏之音”仍代代传承，流芳百世。

第一节　唐代法曲在宋代的遗存

一、宋代宫廷法曲

到了宋代，唐代燕乐得到了继续发展，《宋史》卷一百四十二载：“宋初循旧制，置教坊，凡四部”[1]。不过，宋人对“四部”音乐没有作具体解释，一代宗师杨荫柳先生认为：“第十世纪末期的教坊，大约分为大曲部、法曲部、龟兹部和鼓笛部四部”[2]。宋之法曲部、龟兹部、鼓笛部，在宋初教坊四部时期均隶属教坊。法曲作为宫廷所设四部乐之一而明载史册：“法曲部，其曲二，一曰道调宫《望瀛》，二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、箜篌、五弦、筝、笙、觱栗、方响、拍板”[3]。又有“法曲、龟兹、鼓笛三部。凡二十有四曲”。同卷还载：在“春秋圣节三大宴”的 19 个节目中“……第七，合奏大曲……第十七，奏鼓吹曲，或用法曲，或用龟兹……”。宋之法曲部实出于唐之法部。王健《霓裳词十首》第八首有云：“传呼法部按霓裳。新得承恩别作行。”又姜夔《大乐议》云“惟《瀛府》、《献仙音》谓之法曲，即唐之法部也”[4]。据丘琼荪考证，法曲《瀛府》实即法曲《望瀛》[5]。可见，在唐代曾渐趋衰微的“法曲部”亦得以恢复。

---

[1] 脱脱. 宋史［M］. 北京：中华书局，1977. P3349.

[2] 杨荫柳. 中国古代音乐史稿［M］. 北京：人民音乐出版社出版，1981. P414-415.

[3] 宋史［M］. 北京：中华书局，1977. P3349.

[4] 宋史［M］. 北京：中华书局，1977. P3052.

邱琼荪. 燕乐探微［M］. 上海，上海古籍出版社出版，1989，P77.

[5] 邱琼荪. 燕乐探微［M］. 上海，上海古籍出版社出版，1989，P77.

此外，《宋史·乐志》“教坊”条下还记录有大量的曲名，包括大曲、曲破、小曲等。兹按照所记年代之先后顺序分述如下：

太祖建隆年间(960-963 年)，教坊都知李德升作《长春乐曲》；乾德元年(963 年)，又作《万岁升平乐曲》；.乾德二年(964 年)，教坊高班都知郭延美又作《紫云长寿乐》鼓吹曲[1]。

太宗时期，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者，总三百九十。其中大曲十八，曲破二十九，琵琶独弹曲破十五，小曲二百七十，因旧曲造新声者五十八[2]。

真宗时期，所奏乐曲大多为太宗所制，乾兴以来通用凡十七调，总四十八曲：黄钟、道调、仙吕、中吕、南吕、正宫、小石、歇指、高平、般涉、大石、中吕、仙吕、双越调，黄钟羽。其急慢诸曲几千数，又法曲、龟兹、鼓笛三部，凡二十有四曲[3]。

仁宗洞晓音律，每禁中度曲，以赐教坊，或命教坊使撰进，凡五十四曲，朝廷多用之[4]。

以上《宋史》所载北宋太祖、太宗、真宗、仁宗四朝教坊所奏之曲，使我们看到了教坊演奏曲目之多、之广，然而法曲之数，由于史载阙入，无法统计共数。

二、法曲在民间的流传

如果说唐代燕乐歌舞音乐是极其灿烂辉煌的话，那么进入宋代，它还继续发挥着它那“霓裳入破惊鸿起”和“入破舞腰红乱旋”的音乐美感，让宋代帝王将相乃至骚人墨客心醉神怡。

《碧鸡漫志》卷三引《嘉佑杂志》云：

同州乐工翻黄幡绰《霓裳谱》，钧容乐工程士守以为非是，别依法曲造成。教坊伶人花日新见之，题其后云：“法曲虽精，莫近《望瀛》！”[5]。

王灼讲的这段话，有名有姓，内容丰富，表明在 11 世纪中叶，无论是“同

[1] 张国强. 宋代教坊制研究［J］. 中国艺术研究院，2005.

[2] 脱脱. 宋史［M］. 志第九十五. 北京，中华书局，1977. P3351.

[3] 脱脱. 宋史［M］. 志第九十五. 北京，中华书局，1977. .

[4] 脱脱. 宋史［M］. 志第九十五. 北京，中华书局，1977. P3356.

[5] ［宋］王灼. 碧鸡漫志卷三［M］. 岳珍校正. 成都：巴蜀书社，2000.

州乐工”，还是官方所设的“钧容乐（军乐）”，以及教坊的乐工、伶人，都对“法曲《霓裳》了如指掌，对法曲的程式结构比较清楚，从教坊伶人花日新的评论中，我们知晓，当时从事军乐的乐工程士守“别依法曲造成”的《霓裳》法曲，还是唐代法曲《霓裳》那个味，不过与《望瀛》法曲比起来就逊色多了，足见“法曲”音乐在宋时流行之广和其的民间音乐性质了。

还有南宋词人张炎（1248－1314 年）《词源》下卷“音谱”条：

若曰法曲则以倍四头管品之，其声清越……法曲有散序歌头，音声近古．”又“拍眼“条：舞法曲大曲者，必须以指尖应节，俟拍然后转步……法曲散曲无拍，至歌头始拍……若唱法曲大曲慢曲，当以手拍……法曲散序中序不同，法曲之序一片刻[1]。

张炎这段对法曲音乐风格、舞和唱以及其结构作精辟的论述，说明法曲不仅在宋代广为流传并依然保持着唐代法曲的风格，与白居易所对法曲描绘的“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰拆”并无多大的差别，这充分显示出唐代法曲的艺术魅力。

黄坚庭在《次韵宋懋宗三月十四日到西池都人盛观翰林公出遨》曰“人语车声喧法曲，花光楼影倒晴天”[2]，表明法曲在宋代表现的如火如荼。

《武林旧事》卷十载：“官本杂剧段数’一节中，有四段以“法曲”贯名的杂剧段子，它们是《棋盘法曲》、《孤和法曲》、《藏瓶儿法曲》《车儿法曲》。这可看作是 13 世纪“法曲”音乐体段用于搬演“杂剧段数”的一个信息。[3]

不知是法曲音乐的魅力?还是传统音乐传播的贯性作用?一直至元末陶宗仪的《南村辍耕录》中，还能见到法曲者七：《月明法曲》、《郓王法曲》、《烧香法曲》、《分拐法曲》、《送香法曲》、《闹火棒法曲》、《望瀛法曲》的记载[4]。在论到宋元戏曲时，王国维先生说：“曰‘和曲院本’者，十有四本。其所著曲名，皆大曲、法曲，则‘和曲’殆大曲、法曲之总名也”[5]。可见到了 14 世纪仍有“法

[1] 转引自颜祥林. 张炎〈词源〉词学思想三论［J］. 西南师范大学学报，2002(1).

[2] 北京大学古文献研究所.全宋诗[Z]. 北京：北京人学出版社，1991. P11379.

[3] 吕洪静. 宋时“法曲”音乐结构样式辨识及对人文关照的质疑［J］. 交响，2004(1).

[4] 王国维. 宋元戏曲史(单行木)[M]. 南京，华东师范大学出版社，1995. P70.

[5] 见王国维. 宋元戏曲史(单行木)[M]. 南京，华东师范大学出版社，1995. P68

曲”，但它已明显用“和曲”之名来统领了，法曲的易名或消失也就不会太远了。

虽说唐代法曲在宋代虽仍有发展，但由于宋代音乐文化的转型[1]，体现在：

1、文化向世俗性、庶民性倾斜；

2、宫廷太常、教坊与地方官府所辖的乐人们无论是祭祀、典礼、仪式、筵宴等多方面用乐的一致性；

3、杂剧、队舞、队戏使用的同一性。

宋时的法曲（如宋宫廷中演奏法曲的“女弟子队”、“小儿队”表演队舞的规模和节目[2],）已不能和唐代相提并论，并且社会上对法曲的酷爱也远远比不上唐代的声势和影响了[3]。

第二节 在日本、朝鲜等国的流布

法曲不仅对我国唐以后民族音乐的发展产生过重要影响，而且对东亚邻国民族音乐文化的发展起到了积极地推动作用，尤其是日本雅乐和朝鲜的乡乐。

一、唐代法曲与日本的雅乐

1、唐代燕乐东输

中国与日本是一衣带水的东亚邻邦，在唐代，中日两国之间的友好往来日益频繁，日本曾先后派遣十三批“遣隋使”和“遣唐使”到我国来，其中每个使团都设有音乐长、音乐生，他们在我国学习我国的音乐，并且带回到日本，从而使我国音乐在日本国土上得以广泛的流传，并对日本的音乐产生很大的影响。《日本通史》六条御息所载：“奈良时代的乐舞，是在摄取外来文化的基础上发展起来的，尤其是通过遣唐使，广泛吸收了唐朝、南洋、西域等地的乐舞，国际色彩极为浓郁。……唐乐东传。唐乐得以大规模东传，主要依靠遣唐使的途径。遣唐使团中配备专业的乐师，其它的一些成员也具有音乐才华。天平乐制改革后，日

[1] 项阳.山西乐户研究［M］.北京，文物出版社，2001.P17.

[2] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P172.

[3] 宋史［M］.北京：中华书局，1977.P3350.

本有意通过遣唐使引进唐乐、招募人才。天平七年（736），留学生吉备真备带回铜律管 1 部、铁如方响写律管声 12 条、《乐书要录》10 卷，这些乐器和书籍，对日本音乐的发展起到重要作用”。

唐代音乐文化传入日本之后，在海岛国度独特的历史文化、民族习俗作用下，最终演变成为日本的民族音乐文化。

2、唐代燕乐与日本雅乐的关系

雅乐是日本的古典音乐，一种高贵典雅的宫廷艺术。其是以经由中国大陆及朝鲜半岛传来日本的亚洲各地古代歌舞和日本传统歌舞为基础的，一千多年来，由舞蹈和音乐构成的雅乐完全保持着其传统形式流传至今。

日本雅乐是日本歌舞音乐的总称，它不仅指唐乐，而且还指高丽乐，以及日本古代的传统歌舞。中国雅乐与日本雅乐虽然使用同一称谓，但它们所指不同，性质不同，真正与日本雅乐有血缘关系的是燕乐而非唐代雅乐。关于唐燕乐和日本雅乐，学术界已经做出了深刻的比较研究。[1]

日本遣唐使没有选择在中国正在衰落的宫廷雅乐，而是将正在兴盛繁荣的燕乐体系导入日本，日本在当时和以后很长历史时期都把从唐朝传入的燕乐称作唐乐。唐代，乐曲目流传到日本的多达百首以上，如《皇帝破阵乐》、《万岁乐》、《甘州乐》、《五常乐》、《轮台》、《青海波》、《秦王破阵乐》、《贺王恩》、《太平常》、《打毯乐》、《倾杯乐》、《越天乐》、《团乱旋》、《胡饮酒》、《剑器》等。天皇登基、宫廷仪式、宴飨、佛教祭典及民间喜庆节日等场合都经常演奏“唐乐”。据现代日本学者林谦三在《隋唐燕乐调研究》一书中统计，尚有《平调越天乐》、《大食调太平乐》、《秦王破阵乐》、《夜半乐》、《还城乐》、(兰陵王)等 20 多首隋唐燕乐曲谱在日本一直保存至今。[2]

正如日本音乐史学家岸边成雄说：“自古以来，日本的音乐文化大部分是从亚细亚大陆摄取的，使它变成日本化发展，以迄于今，尤其是日本的雅乐，更是从唐代的宫廷音乐里面的胡乐与俗乐输入而构成的。奈良朝时代（8 世纪）的宫廷国家音乐就是这种音乐。从平安朝那个时代开始，日本雅乐即‘日本化’了。今天演奏这音乐就是那个时候在本质上没有丝毫变化的传承下来……唐代的音

[1] 金文达.日本雅乐研究［J］.音乐研究，1995(1).P65-69；金文达.日本雅乐的实质［J］.中央音乐学院，1997(2).P53-60,(3)P64-72. 张前.日本雅乐与唐代燕乐［J］.交响，1997(2).P3-7 等..

[2] 张前. 日本雅乐与唐代燕乐[J]. 交响，1997⑵.

乐为日本雅乐之母”[1]。日本音乐史学家田边尚雄也说：“奈良时代以后，圣武天皇的天平年间，日本的家庭中和奈良的佛寺中，中国音乐是有最大势力的”[2]。两位日本音乐家的这一番话，足以表达唐朝歌舞艺术在日本的影响力。

3、传入日本的法曲

至于唐代当时实际传入日本的唐代法曲曲究竟有多少？都是哪些曲目？由于唐代法曲传入日本统称“唐乐”，目前已难断定，一般都属推测。现根据日本音乐史学家林谦三和岸边成雄研究成果所提供的唐乐曲目，与邱琼荪先生研究的结果对照可知，《皇帝破阵乐》、《春莺啭》、《甘州》、《桃李花》、《玉树后庭花》、《万岁乐》、《倾杯乐》、《王昭君》、《圣明乐》、《饮酒乐》等唐代著名法曲均在日本盛行。

《皇帝破阵乐》，又称《秦王破阵乐》、《破阵乐》。被誉为“唐代之第一乐曲”[3]。

《旧唐书》卷二十九载：

> 甲贞观元年宴群臣，始奏《秦王破阵乐》之曲。七年，制《破阵舞图》，更名《七德之舞》。(《旧唐书》卷二十八，《唐会要》卷三十三并同)。高宗显庆元年，改为《神功破阵乐》，有云：太宗为秦王之时，征代四方，人间歌谣《秦王破阵乐》之曲；及即位，使吕才协音律，李百药等制歌辞。百二十人披甲持戟，甲以银鈽之。发杨蹈厉，声韵慷慨，享宴奏之，天子避位，坐宴者皆兴。[4]

又，《唐会要》燕乐条载：

> 坐部伎有六部：《燕乐》、二《长寿乐》……六《小破阵乐》，玄宗所作，生于立部伎。舞用四人，被之金甲。自《长寿》以下，皆用《龟兹乐》。[5]

这首法曲，据史料记载是一位叫粟田道的遣唐使节将此曲带至日本，至今在日本已有九种传谱。日本乐书《龙鸣抄》中记载：法曲《皇帝破阵乐》：

---

[1] 岸边成雄. 唐代音乐史的研究［M］. P1.

[2] 《中国音乐在日本》，见《光明日报》1956 年 10 月 12 日.

[3] 任二北. 教坊记笺订［M］. 上海：中华书局。1962 年. P68. ＜破阵乐＞条曰：“始称＜《秦王破阵乐＞》，乃唐代第一乐曲，犹近世国家之有国歌。”」类似意见，又见其＜唐声诗＞［M］. 上海：上海古籍. 1982. P4.

[4] 旧唐书・卷二十九［M］. 北京：中华书局，1975.

[5] ［宋］王溥. 唐会要［M］. 北京：中华书局，1955.

序拍子三十，十六拍子为半帖。唐原曲为四十拍子，舞师归国时忘掉八拍子，共舍去十拍子。四十拍子时，二十拍子为半帖.现在三十拍子，诸葛中纳言把十四拍子定为半帖……。[1]

《续日本史·乐志》云：

“日本另有《皇帝破阵乐》属壹越调，《秦王破阵乐》属乞食调，《散手破阵乐》属大食调。”[2]

《大日本史·乐志》说：

因其舞入《太平乐》，所以又有《武德太平乐》、《安乐太平乐》之别称。[3]

1983 年由叶栋、何昌林翻译了收藏在日本的五弦琵琶谱《秦王破阵乐》，1985 年作曲家顾冠仁根据叶、何二人的译谱为素材，重新创作了《秦王破阵乐》民族管弦乐曲，让“唐代第一曲”重现唐风之威。[4]

《春莺啭》，高宗时法曲，软舞曲

这首法曲相传是唐高宗李治(650-683 年) 晨闻莺声，悠扬悦儿，美丽动听，便命令龟兹乐工白明达依声作曲，并依曲编舞，配以伴唱，《教坊录》载：

唐高宗晓声律，因风叶鸟声，晨坐闻之，命乐工白鸣(明)达写之，遂为此曲。凡空、大弦未尝鼓，唯作此曲，入鸟声，即弹之。筝则移两柱向上，鸟声毕，入急，复移如旧也。

《乐府诗集》引《乐苑》：

《大春莺啭》，唐虞世南及蔡亮作，又有《小春莺啭》，并商调曲也”[5]。

此曲流传甚广，有诗为证：

张祜的“内人已唱《春莺啭》，花下偟偟软舞来”[6]；

王仁裕的“二五指中句塞雁，十三弦上啭春莺”[7]；

---

[1].转引自张前.中日音乐交流史［M］.北京：人民音乐出版社，2001.

[2]转引自 张前.中日音乐交流史［M］.北京：人民音乐出版社，2001.

[3]转引自 邱琼荪.燕乐探微［M］.P84-85.

[4]]张前.中日音乐交流史［M］.北京：人民音乐出版社，2001.

[5] 邱琼荪.燕乐探微［M］.P84-85.

[6] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P158.

[7] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P103

元稹的“《火风》有凰求不得，《春莺》无伴啭空长”和“《火风》声沉多咽绝，《春莺》啭罢长萧索”等[1]。

这首法曲传至日本，在日本史籍中多有记载，《大日本史》三四七所引大致相同。此曲在日本还有舞图流传，唐太宗时作，其舞始为女舞，后始改男。一名《梅花春莺啭》或《梅苑春莺啭》，一名《天长宝寿乐》，入壹越调。《大日本史•乐志》云：“因其舞入《太平乐》，所以又有《武德太平乐》、《安乐太平乐》之别称”。[2]日本南宫横笛谱对《春莺嘴》表演情况的记录：“昔善舞此曲者有左大臣源信朝臣及巨势(或人)等仍承和御时勒信朝臣以此曲令传习于成康亲王合于御笛舞于清凉殿前观之者无不感泣”。[3]任半塘先生曾讲：“田边尚雄君一九五六年来中国，云日本尚保存唐乐《春莺啭》，全曲须演奏二小时之久”[4]。

《玉树后庭花》，原为陈后主所造清乐曲，玄宗时入法曲

《隋书》卷十三曰：

> （陈后主）于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀 ”。《碧鸡漫志》说 :玉树后庭花，陈后主造。其诗汗以配声律，遂取一句为曲名。……不著宫调。[5]

日本学者田边尚雄认为：“这曲乃中国陈后主(长城场公)所作也。陈主耽于逸乐，不理政事，日马孔范等文士归于后庭，称为押客。令诸贵嫔与客唱和，其曲有玉树后庭花，君臣酣歌，自夕达日。此曲尤为著名，传至日本之舞，今已逸灭；仅乐曲尚存。此与春莺啭同为女舞，但春莺啭平安朝以后作男舞，今犹存之”[6]。

《续教训抄》中关于《玉树后庭花》有如下记载：承和遣唐使舞生归国时，已把乐曲忘掉，后来由此朝(指日本一笔者注)补作”[7]。

---

[1] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P159.

[2] 孙星群．中国传播日本的乐器、曲目、剧目之考释[J]．交响，1996⑴.

[3] 参见劳伦斯•毕怪.来自唐朝的音乐［M］.第二卷，P51.

[4] 孙星群．中国传播日本的乐器、曲目、剧目之考释[J]．交响，1996⑴.

[5] 金文达．日本雅乐的实质[J]．中央音乐学院学报，1997⑵）

[6] 田边尚雄.中国音乐史(中文版)［M］．商务印书馆，1937.

[7] 金文达．日本雅乐的实质[J]．中央音乐学院学报，1997⑵）.

《日本音乐大事典》载："此曲是延八拍子，一帖(叠)是从序吹开始，拍子十四，后面至八帖止的拍子是各十二拍"。《雅乐鉴赏》载："玉树后庭花，唐乐，壹越调，中曲，新曲。又名玉树曲子、陈宫怨、金剑两臂垂、霓裳羽衣，壹越婆门。通常只说是玉树。曾有舞，而且是女舞，但已失传"[1]。

《赤白桃李花》，又名《桃李花》，唐教坊曲

《新唐书·后妃传》"韦庶人传"载：

"后当受命，曰'昔高祖时，天下歌《桃李》；太宗时，歌《秦王破阵乐》；高宗歌《堂堂》；天后世，歌《武媚娘》；皇帝(中宗)受命，歌《英王石州》；后受命，歌《桑条韦》'"。[2]

陈旸《乐书》卷一百八十八载：

"太宗《破阵乐》，高宗《一戎大定乐》，武后《长生乐》，明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者"。[3]

元稹《法曲》诗亦云："明皇度曲多新态，宛转浸淫易沉着；《赤白桃李》取花名，《霓裳羽衣》号天乐。"[4]

这首法曲传入日本，《续日本史·乐志》中记载将《赤白桃李花》曲名记成为《赤白桃李华》[5]。日本《雅乐鉴赏》载："唐高宗(在位于650-683年)时，作二十一首与草木有关的乐曲。此曲为其中之一。系女舞，后传入日本，现今则为男人舞。三月三日曲水宴时奏此曲，但舞已失传，故改为使用《央宫乐》之舞"。《乐家录》说此曲原在内教坊演奏，但后来舞已失传。《雅乐事典》载："从前，《桃李花》为六帖，每帖八拍，共48拍。《央宫乐》为四帖，各十二拍，也是48拍。二者的拍子数正相合。现今则只各舞一帖，舞的比《央宫乐》少拍子四"；又"音乐为黄钟调调子。品玄(舞者登台，演上场乐后，面对台口而立，吹止句)、正曲舞(有末二拍子加与志止祢拍子)、调子、入调(退场乐、舞者一退场、吹止句)"[6]。

---

[1] 金文达．日本雅乐的实质[J]．中央音乐学院学报，1997⑵）．

[2] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书［M］.北京：中华书局，1997.

[3] ［北宋］陈旸.乐书·卷一百八十八［M］.台湾商务印书馆（＜钦定四库全书＞第309册），1986.

[4] 全唐诗［M］．上海：上海古籍出版社,1987.

[5] 孙星群．中国传播日本的乐器、曲目、剧目之考释[J]．交响，1996⑴.

[6] 金文达．日本雅乐的实质[J]．中央音乐学院学报，1997⑶.

《甘州》，甘州即今我国甘肃张掖，用甘州的民间音乐编写的法曲即名《甘州》，盛行唐玄宗开元年间。

田边尚雄《中国音乐史》引另一书中说：《五代史·梁记》中的说法曰："唐玄宗尝与太后游青城山，宫人夜服皆画云霞，飘然望之若仙；自作《甘州》曲，述仙状上下山谷，常自歌而使宫人和之"[1]。

开元后，这首法曲流传到日本。

《大日本史》三四八卷平调曲曲列有《甘州》："唐乐也，新乐，小乐，七帖，后绝为五帖，各十四拍。有咏，后世不用"[2]。

《日本音乐大事典》载：《甘州》曲"宫内厅乐部演出时的音乐为：平调调子，正曲(一帖，从前为五帖)、重吹(退场乐)。四天王寺则将正曲分为《破》(延甘州)与《急》(旱甘州)。正曲是延四拍子、拍子十四。旱甘州是早四拍子、拍子十四"。[3]

又，《仁智要录》曰："《甘州》……拍子十四，可弹五反，合拍子七十。终帖加拍子。[4]

《甘州》，声诗居多，无流传下来的辞，日本传曲名《衍台》、《甘州乐》，《续日本史·乐志》载属平调。[5]

《圣明乐》，玄宗开元时期的法曲

《乐苑》记载："《圣明乐》，开元中太常乐工马顺儿造，又有《大圣明乐》，并商调曲也" 。[6]

《圣明乐》在隋朝时便已出现了。《隋书·音乐志》载：

(文帝开皇)六年，高昌献《圣明乐》曲，帝令知音者于馆所听之，归而肄习，

---

[1] 见田边尚雄.中国音乐史(中文版)［M］. 商务印书馆，1937.

[2] 转引自金剑民.隋唐时的燕乐与大曲[J].中国音乐，1993(1).

[3] 转引自王小盾.唐大曲及基本结构类型［J］.中国音乐学.1988⑵.

[4]转引自 王小盾.唐大曲及基本结构类型［J］.中国音乐学.1988⑵.

[5] 孙星群. 中国传播日本的乐器、曲目、剧目之考释[J]. 交响，1996⑴.

[6] ［宋］王溥.唐会要［M］.北京：中华书局，1955.

及客方献，先于前奏之，胡夷皆惊焉。[1]

所以，此曲实出于高昌。在隋朝，高昌乐并不单列于九部伎中，它隶属于龟兹乐，故而在隋朝，《圣明乐》归入龟兹一部。《通志》在收录隋曲时，也将本调列入龟兹曲中。[2]因此，《唐会要》记载中的《圣明乐》是马顺儿在隋曲的基础上改造而成。

关于隋《圣明乐》的曲调国内现无详实资料可考。任半塘先生的《唐声诗》引述了《大日本史》的一些内容，可供借鉴："《大日本史》三四八道调曲内列《圣明乐》，曰：'盖隋曲也。传云：兴福寺僧义操所作，盖改曲调也。新乐、中曲，十六拍。有咏辞，舞绝'"[3]。日本田边尚雄《中国音乐史》载：《醉乡日月》（按为唐末皇甫松撰。其书多言酒事及觞政。目三十则，今《说郛》本仅存十二则，其中无《圣明乐》条。）曰："《圣明乐》曲，开元中太常乐人马顺作之。"

《大定乐》，又《承和乐》，唐教坊曲

《旧唐书》卷二十八载："六年(显庆)三月，上欲伐辽，于屯营教舞，如李义府……等赴洛城门观乐，乐名《一戎大定乐》"[4]。卷二十九又载："《大定乐》，出自《破阵乐》，舞者百四十人，被五采文甲，持槊。歌和云'八紘同轨乐'，以像平辽东而隅大定也。"[5]

田边尚雄《中国音乐史》引《乐家录》云："新唐书礼乐志曰：初祖孝孙已定乐。乃曰：大乐，与天地同和者也。制十二和，以法天之成数，号人唐雅乐：一曰豫和、一曰顺和、三曰永和、四曰肃和、五曰雍和、六曰寿和、七曰太和、八曰舒和、九曰昭和、十曰休和、十一曰正和、十一曰承和，用于郊庙朝廷，以和人神。《新唐书·乐志》曰：皇太子亲释奠迎神，用诚和。皇天子行，用承和[6]。《大日本史·礼乐志》云：按《唐书》、《通典》并云：唐初祖孝孙定乐制十二和，号大唐雅乐。其十二曰承和，疑木朝古昔传之，而亡其曲，故至是作之，袭用其

[1] 长孙无忌. 隋书［M］. 第 15 卷，北京，中华书局，1975，P397.

[2] 郑樵. 通志［M］. 乐略第一. 北京，中华书局，1995，P907.

[3] 任半塘．唐声诗［M］．＜下编＞．上海，上海古籍出版社，1982，P58.

[4] ［后晋］刘煦等. 旧唐书·卷二十八［M］. 北京：中华书局，1975.

[5] ［后晋］刘煦等. 旧唐书·卷二十九［M］. 北京：中华书局，1975.

[6] ［宋］欧阳修，宋祁. 新唐书［M］. 北京：中华书局，1997.

乐名乎了？”[1]

《五更啭》

《乐府诗集》卷三十三相和歌平调曲中载有伏知道《从军五更转》。又引《乐苑》曰：“《五更转》，商调曲也。”又云：“伏知道已有从军辞，则《五更转》盖陈以前曲也。[2]”按天宝供奉曲名有《五更转》，属林钟商、中吕商、南吕南三调。《羯鼓录》属太簇商，可知唐代《五更转》曲不少。敦煌词有《五更转》六套，任二北归入联章词类。此法曲中之《五更转》，当即天宝间供奉的三商曲。法曲源于清商，与伏知道曲或不无血缘关系。天宝年间供奉的为三商曲。

《五更啭》传入日本为道调曲。[3]

《凡龙州》(即《泛龙舟》)

《旧唐书》卷二十九云：“《泛龙舟》，隋炀帝江都宫作。[4]”《隋书》卷十五载：“炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫雨绮，令乐正白明达造新声，创《万岁乐》……《泛龙舟》……帝悦之无已”[5]。

日本《仁智要录》所载者入水调(南吕商)，“中曲”，有序十六拍，又有破十八拍，可吹六遍，可弹二遍，共一0八拍；以《散吟打球乐》为舞急，亦可吹六遍。《教训抄》所载者拍数同上，童舞，舞出入用黄钟调(黄钟羽)为“调子”，以水调“当曲”(即主曲、本曲)为破，以《散吟打球乐》为急。据此，《泛龙舟》序曲、破曲(主曲)、舞急共达二百拍以上。[6]

《万岁乐》，又《长生乐》、《鸟歌万岁乐》

《唐会要》中载唐玄宗天宝十三年(754)的曲目中，有《万岁乐》、《万寿乐》、《万岁长生乐》《未央年》等，这些曲目部是祝寿所用。[7]又，王灼《碧鸡漫志》卷四引杜佑《理道要诀》：“太族商乐曲有《万岁乐》或曰即《鸟歌万岁乐》也”。[8]《旧唐书》卷二十九载：“《鸟歌万岁乐》，武太后所造也。武太后时，宫中养

[1] 转引自金文达．日本雅乐的实质[J]．中央音乐学院学报，1997(3).
[2] 见金文达．日本雅乐的实质[J]．中央音乐学院学报，1997(3).
[3] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P70.
[4] ［后晋］刘煦等.旧唐书·卷二十九［M］.北京：中华书局，1975.
[5] ［唐］魏徵等.隋书·卷十五［M］.北京：中华书局，1973.
[6] 王小盾.唐大曲及基本结构类型［J］.中国音乐学，1988(2).
[7] 孙星群．中国传播日本的乐器、曲目、剧目之考释[J]．交响，1996(1)）
[8] ［宋］王灼.碧鸡漫志·卷四［M］．岳珍校正.成都：巴蜀书社，2000.

鸟能人言，又常称万岁，为乐以象之”[1]。元稹《法曲》诗序言中有《长生乐》[2]。再有《乐书》卷一百八十八曰“太宗《破阵乐》，高宗《一戎大定乐》，武后《长生乐》，明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者”。[3]可知《长生乐》、《万岁乐》、《鸟歌万岁乐》即为一曲。另，清代康熙《钦定词谱》中云：“《万年欢》唐教坊曲名”。[4]

此曲传入日本也多有记述，《雅乐鉴赏》中讲：“此曲是一支吉祥的音乐，明治天皇即位大典时起，自至次口止，此曲曾与《太平乐》同时表演”。音乐为“舞者在调子声中上场，舞上场乐、舞正曲、然后，在入调声中退场。答舞为《延喜乐》”[5]。《日本音乐大事典》还介绍说：“从前的结构是：平调子、正曲(半帖)、调子、临调子。正曲是延八拍子，拍子二。现今则只舞前半部的拍子十。答舞为《延喜乐》、《地久》、《退走秃》或《长保乐》，正曲也用于管弦曲”[6]。《雅乐事典》还讲“用于舞乐时，有平调调子、品玄乐、正面而立时奏吹止句，正曲时的舞蹈为拍子十、末尾增加志止祢拍子(管弦不增加这一段)、调子、临调子(退场)”[7]。

《倾杯乐》，据邱琼荪考证，北周就有此曲，后隋用于清庙，唐贞观末裴神符作琵琶曲，唐又有劝酒曲，马舞曲。[8]

《隋书》卷十五载：

先是高祖(杨坚)遣内史侍郎李元操、直内省史省卢思道，列清庙歌，辞十二曲。令齐乐人曹妙达，于太乐教习，以代周歌。其初迎神七言，像《元基曲》、献奠登歌六言，像《倾杯曲》，送神礼毕五言，像《天行曲》。[9]

《旧唐书》卷二十八载：

---

[1] ［后晋］刘煦等.旧唐书·卷二十九［M］.北京：中华书局，1975.

[2] 全唐诗［M］. 上海：上海古籍出版社,1987.

[3] ［北宋］陈旸.乐书·卷一百八十八曰［M］.台湾商务印书馆（＜钦定四库全书＞第 309 册），1986.

[4] 孙星群. 中国传播日本的乐器、曲目、剧目之考释[J]. 交响，1996⑴)。

[5] 金文达. 日本雅乐的实质[J]. 中央音乐学院学报，1997⑶.

[6] 金文达. 日本雅乐的实质[J]. 中央音乐学院学报，1997⑶.

[7] 同[6]

[8] 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P.56.

[9] ［唐］魏徵等.隋书·卷十五［M］.北京：中华书局，1973.

日旰，即内闲厩引蹀马三十匹，为《倾杯乐曲》，奋首鼓尾，纵横应节。[1]

《通志》卷四十九载：

《倾杯曲》，长孙无忌作。《乐社乐曲》，魏征作……太宗因内宴诏无忌等作之，皆宫调也 ”。[2]

《续日本史·乐志》大食调内列《倾杯乐》[3]。田边尚雄《东洋音乐史》谓中亚探险队得古代弦谱。其中有之《倾杯乐》各种不同之谱。[4]

《饮酒乐》

我国晋以前曲，陆机有《饮酒乐》诗。既是晋以前曲，为清商无疑。唐人聂夷中也赋有《饮酒乐》[5]。《乐府诗集》归入杂曲类，引《乐苑》曰："《饮酒乐》，商调曲也。"《羯鼓录》入太簇商调。《续日本史》卷十一《乐志》，载唐乐《饮酒乐》属越调（任二北《声诗格调》稿）[6]。《饮酒乐》在日本为道调曲[7]。

另外，日本的平调曲《连珠火凤》、性调曲《王昭君》也应当是出自唐代著名法曲《火风》、《王昭君》等[8]。但需指出的是，由于当时记谱法很不完善，日本遣唐使团的音声长和音声生以及其他相关者学习唐法曲的基本方法只能是口传心授，加之一般来说他们在唐滞留的日期并不长，因此对唐法曲很难全面地学到手，更难谈得上把这些"盖华之声"原样传入日本。其实，日本史书和乐书中也不乏此类记载。

4、唐代法曲对日本雅乐的影响

唐法曲是歌、舞、器乐演奏三位一体的歌舞音乐，也有器乐独奏，如白居易的《卧听法曲霓裳》[9]。其中，歌、舞、乐在大曲的不同部分中的作用与地位虽

---

[1] ［后晋］刘煦等.旧唐书·卷二十八［M］.北京：中华书局，1975.

[2] 郑樵.通志·卷四十九［M］.乐略第一.北京，中华书局，1995

[3] 张前．日本雅乐与唐代燕乐[J]．交响，1997⑵.

[4] 孙星群．中国传播日本的乐器、曲目、剧目之考释[J]．交响，1996⑴

[5] 全唐诗第 026 卷第 052 首　http：//www3.zzu.edu.cn/qts/

[6] 任二北《声诗格调》稿

[7] 张前．日本雅乐与唐代燕乐[J]．交响，1997⑵.

[8] 张前．日本雅乐与唐代燕乐[J]．交响，1997⑵.

[9] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P171.

然有所不同。唐法曲传入日本后，经过平安朝的乐制改革，把它分为管弦与舞乐两种形式。舞乐以舞为主，有器乐伴奏，而管弦则是单纯的器乐演奏，二者都没有歌唱。从这一点来看，日本雅乐在唐法曲基础上发生的变化是很明显的。从曲式上看，唐法曲的基本曲式分为散序、中序、破(舞遍)三大部分，各部分又划分为若干段落。而日本雅乐的基本曲式则由序、破、急等几个部分构成。如，《春莺啭》基本曲式结构如下：游声、序、飒踏、入破、鸟声、急声。曲子最后部分破的速度变化与唐法曲结尾曲式结构基本上是一致的。

再者，日本雅乐与唐法曲在演奏方式上也有相似之处。唐代诗人白居易在《霓裳羽衣歌》中对唐法曲的奏法有如下描绘：

磬箫筝笛递相搀，击厌弹吹声通逸。散序六奏未动衣，阳台宿去墉不飞[1]。

大意是说，凡法曲之初，众乐不齐，唯金石丝竹次第发声，《霓裳》序初亦复如此。散序六遍无拍，故不舞也。这与日本雅乐“序的部分没有固定节奏，各种乐器的音头(领奏)与助管(合奏)作独特的卡农风演奏”颇有相似之处[2]。关于拍子的概念，日本雅乐与唐法曲的理解也基本上是一致的，都是指较大的节奏单位，一般以击奏大鼓之处为一拍，与现代的拍子概念不同。

总的说来，日本雅乐是在唐代法曲基础上发展起来的，它经历了一个从模仿到创新的过程。正如日本音乐家田边尚雄所说：“从中国传入的隋唐音乐，多少按日本风格改变了形式，缩小了规模，称为雅乐，以后世世代代在宫廷中相传至今” [3]。唐法曲被日本“雅乐”吸取后，在奈良时代还保持着本身风格。进人平安时代，内容发生了很大变化，经历了对它的吸收、消化过程。尤其仁明天皇的参与与创作，起到了推动作用。

以上说明，唐代法曲对日本雅乐的发展作出了重要贡献。 唐法曲传到日本，终于成为融和日本和中国两种文化特点、具有独特风格的音乐艺术。

二、唐代法曲与朝鲜的唐乐

1、中朝音乐文化交流

中朝两国有着悠久的文化历史渊源。在我国的许多历史典籍中都有关于中朝

[1] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P170.

[2] 张前．日本雅乐与唐代燕乐[J]．交响，1997⑵.

[3] 田边尚雄.中国音乐在日本［N］．光明日报，1956－10－1

文化交流的丰富史料，其中包括了音乐文化交流方而的内容。《史记·宋微子世家》中载："于是乃封箕子于朝鲜而不臣也。其后箕子朝周，过故殷虚，感宫室毁坏，生禾黍，箕子伤之，欲哭则不可，欲泣为其近妇人，乃作《麦秀之诗》以歌咏之"[1]。其中，"箕子封少朝鲜而不臣"以及"箕子朝周"之句，表明箕子是以朝鲜王的政治身份来进行礼节性外交活动的，因而箕子在"封于朝鲜"后所作的《麦秀之诗》，应可视为是一首具有深远历史意义的朝鲜音乐作品，同时，也是研究中朝音乐文化交流最早的音乐史料。到了隋唐两代，更趋频繁。《隋书·音乐志》有记载，在隋代，高句丽、新罗、百济三国的音乐已经常在我国宫廷演出'隋唐两代的七部乐，九部乐和十部乐都将高丽乐列为其中之一。宫廷中还经常演出朝鲜传来的《歌芝栖》和《舞芝栖》等二十五个歌舞曲。[2]

2、唐代燕乐对朝鲜音乐的影响

唐乐最早传入朝鲜是在高丽的文宗时期，《高丽史•乐志》卷七一载：

文宗二十七年(1073 年)二月乙亥教坊奏女弟子真卿等十三人所传蹈沙行歌舞，请用于燃灯会制从之。十一月辛亥设八关会御神凤楼观乐，教坊女弟子楚英奏新传抛球乐、九张机别伎[3]。

而有朝鲜国乐史学家认为"唐乐最早传人的年代约在宋仁宗(1023 一 1063)时代"。[4]

《高丽史·乐志》中所载的唐乐主要是传自于我国唐宋时期的教坊歌舞乐和词乐。唐乐的传承，到了世宗十二年(1429)二月时，可以知晓的只有三十余曲。

《世宗实录·卷四十七》

其唐乐一部，则乃中国俗部之音也，其乐总百有余篇，而我朝工人所解者，只三十余声而已，余皆不晓，然谱法分明，有寻悟之理，但未知急慢之节，为可恨耳.姑并存之，以待知者。[5]

十六年(1433)正月，唐乐传承的数量出现了比以前更多的乐曲，由三十曲增加至四十七曲.

---

[1] 司马迁.史记［M］.长春：时代文艺出版社，2002.P190.

[2] 廖大珂.甘棠港的位置及其兴衰[J].南洋问题研究，1993⑶.

[3] 王小盾.朝鲜半岛的古代音乐和音乐文献［J］.黄钟，2005⑵.

[4] 张师勋. 韩国传统舞蹈研究［M］.P39.转引自朴永光.朝鲜族舞蹈史［M］.P75.

[5] 迟凤芝. 韩国半岛对中国雅乐的接受传承与变衍［J］.上海音乐学院. 2004.

《世宗实录·卷六十三》载：

礼曹启，唐乐四十七声，乡乐，急机，并八十二声。[1]

这四十七曲，是指舞乐 5 曲，即：献仙桃、寿延长、五羊仙、抛毽乐、莲花台；词乐 42 曲，即：惜奴娇、万年欢、忆吹箫、洛阳春、月华清、转花枝、醉太平、夏云峰、醉蓬莱、黄河清、还宫乐、清平乐、荔子丹、水龙吟、倾杯乐、太平年、金殿乐、安平乐、爱月夜、眠迟、惜花、春早起、帝台春、千秋岁、风中柳、汉宫春、花心动、雨淋铃、行香子、雨中花、迎春乐、浪淘沙、御街行、西江月、游月宫、少年游、桂枝香、庆金枝、百实妆、满朝欢、天下乐、感恩多、临江仙、解佩。[2]

所以说，朝鲜半岛的古代音乐，在其发展过程中，一直接受了中国音乐的影响特别是其中宫廷音乐的主体被称作“雅乐”的祭祀音乐和被称作“唐乐”的燕飨音乐,其骨干都是来自中国的音乐。[3]

3、传入朝鲜的唐法曲

《高丽史·乐志》所记载从我国传入的 47 曲中，《万年欢》、《春莺啭》、《倾杯乐》、《雨淋铃》等产自唐代的法曲。

《唐会要》中载唐玄宗天宝十三年(754)的曲目中，有《万岁乐》、《万寿乐》《万岁长生乐》《未央年》等，这些曲目部是祝寿所用。在和授宫词中有《黄钟四季万年欢》乐谱，可能是南宋遗声。在清代康熙《钦定词谱》中云:“《万年欢》唐教坊曲名”,《高丽史·乐志》名曰“《万年欢慢》”。[4]

唐代的《春莺啭》是软舞，应由妇女来表演。前节已作相应介绍。这首法曲传入朝鲜，朝鲜《进撰仪轨》也记录有此曲并附有图，曰：

“春莺啭……设单席，舞妓一人，立于席上，进退旋转不离席上而舞。”[5]

《进撰仪轨》所记歌词有：“娉婷月下步，罗袖舞风轻，最爱花前态，君王

[1] 迟凤芝．韩国半岛对中国雅乐的接受传承与变衍［J］.上海音乐学院．2004.

[2] 迟凤芝．韩国半岛对中国雅乐的接受传承与变衍［J］.上海音乐学院．2004.

[3] 王小盾.朝鲜半岛的古代音乐和音乐文献［J］.黄钟，2005⑵.

[4] 孙星群．中国传播日本的乐器、曲目、剧目之考释[J]．交响，1996⑴

[5] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P158.

任多情”。[1]

《倾杯乐》：倾杯为进酒之动作，其调当始于酒筵乐歌。北周有六言《倾杯曲》。《隋书·音乐志》：“牛弘改周乐之声，献奠登歌六言，象《倾杯曲》”[2]。唐太宗时曾诏长孙无忌作《倾杯曲》[3]，《通志》卷四十九：“《倾杯乐》，长孙无忌作”。[4]

《雨淋铃》，为唐代教坊曲，《乐府杂录》曰：“《雨淋铃》者，因唐明皇驾回骆谷，闻雨淋銮，因令张野狐撰为曲名”。张祜有《雨淋铃》诗：“雨淋铃夜却归秦，犹是张徽一曲新。长说上皇和泪教，月明南内更无人”。[5]

王小盾先生在对朝鲜半岛的古代音乐考察后认为：“《高丽史·乐志》所记载的‘唐乐’曲调，包括队舞中的小曲，总共有 65 曲。其中产自唐代的曲调有 18 曲，大多是唐代法曲的摘遍曲，并曾作为酒令曲流传”[6]。这说明，唐代法曲也是高丽“唐乐”音乐体裁的重要组成部分，无疑对朝鲜半岛音乐文化的发展起着积极地推动作用。

结　　语

本文研究唐代燕乐中的一种独特歌舞音乐体裁—法曲，综观法曲由始至兴、由盛至衰或是变异，与当朝皇室的政治生活、享乐生活和世人审美情趣密切相联，因此决定了法曲在其功能意义和自身价值方面的特殊性。这种特殊性表现为：

其一，法曲在形成过程中，它以清乐为母体，汲取宗教音乐之精华，又大量融合胡夷之乐，使它在民族音乐发展中脱颖而出，独秀于林，而成为宫廷音乐一支奇葩。尤其是在唐代音乐机构发达的时期，玄宗对之非常崇尚，专设梨园法部，

[1] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所．全唐诗中的舞蹈资料[M]．北京．人民音乐出版社,2003.P158.

[2] 魏徵等.隋书［M］.北京：中华书局，1973，P359.

[3] ［宋］欧阳修，宋祁.新唐书·卷二十一［M］.北京：中华书局，1997.

[4] 郑樵.通志·卷四十九［M］.乐略第一.北京，中华书局，1995

[5] 全唐诗［M］．上海：上海古籍出版社,1987.

[6] 王小盾.朝鲜半岛的古代音乐和音乐文献［J］.黄钟，2005⑵.

教习法曲，并亲自到梨园指导乐工演奏。法曲所受到的如此待遇，是任何一种音乐品种在其发展过程中无法比拟的。

其二，法曲的发展，与当朝皇室的政治生活、享乐生活和世人审美情趣密切相联。法曲虽然在隋代出现，但由于文帝喜爱“清乐”，而炀帝宠爱“胡乐”，法曲在当时并没有兴盛起来。到了唐代法曲逐渐受到重视，并且历朝均有作品出现；到了盛唐，法曲则处于全面繁荣的状态，唐玄宗不但精通音律，而且雅好度曲。出于对法曲的异常偏爱，唐玄宗在开元二年还设立了专门演习法曲的机构—黎园，并以天下无事，常于听政之暇，在梨园自教法曲。由于法曲独特的音乐风格，使其在盛唐风靡朝野。安史之乱后，唐朝的政治、经济都遭到严重打击，法曲作为宫廷音乐也开始日益衰颓，演奏法曲机构已解散，法曲弟子大量流入民间，法曲似乎不再只是乐曲的一种形式，它早已化为歌舞升平的标志，在那场浩劫之后，随着开元盛世的逝去而成为了回忆。虽然如此，法曲在民间尚有流传，并且在晚唐文宗时期还经历了一次短暂的复兴，但是星星之火却未能逃过五代战乱的再次重创，从而不可避免地面对濒临消亡的命运。

其三，法曲不仅对我国唐以后民族音乐的发展产生过重要影响，而且对东亚邻国民族音乐文化的发展也起到了积极的推动作用，尤其是日本雅乐和朝鲜的乡乐。所以说，一个时代的音乐文化面貌一旦形成，不会由于政治、经济的衰落立即消失殆尽，而是继续在一定范围和阶段内延续，或形成某种新的音乐文化形式、或成为基因注入其它形式。那么，作为一种宫廷歌舞音乐形式的法曲，尽管后来专门演奏法曲的机构已经撤消，但作为“华夏之音”仍代代传承，流芳百世。

因此，我们在感慨唐代法曲的巨大魅力的同时，更要注意法曲在一定时期或不同环境的真实含义。

当然，涉及法曲的问题还有很多，本文所讨论的也只是其中的一部分。其他诸如法曲的音乐形态、乐律理论，法曲在宫廷的表演体制等问题的研究，也是非常重要的。但限于材料和时间，在此暂不展开讨论。通过本文的写作，一方面是对自己三年来学习的一个总结，同时也为今后的学术研究指明了方向。

[参考文献]

（一）古代文献

1、[南朝梁] 沈约.宋书 [M] .北京：中华书局，1982.
2、[唐] 魏徵等.隋书 [M] .北京：中华书局，1973.
3、[后晋] 刘煦等.旧唐书 [M] .北京：中华书局，1975.
4、[唐] 唐玄宗御，李林甫奉敕注.唐六典 [M] .北京：中华书局，1992.
5、[唐] 段安节.乐府杂录 [M] .沈阳：辽宁教育出版社,1990.
6、[唐] 杜佑.通典 [M] .王文锦等校点.北京：中华书局，1988.
7、[唐] 唐玄宗御，李林甫奉敕注.唐六典 [M] .北京：中华书局，1992.
8、[后晋] 刘煦等.旧唐书 [M] .北京：中华书局，1975.
9、[宋] 欧阳修，宋祁.新唐书 [M] .北京：中华书局，1997.
10、[宋] 王应麟.玉海[M] . 南京：江苏古籍出版社,1986.
11、[宋] 王溥.唐会要 [M] .北京：中华书局，1955.
12、[宋] 王灼.碧鸡漫志 [M] . 岳珍校正.成都：巴蜀书社，2000.
13、[南宋] 张炎.词源 [A] .夏承涛校注.词源注 [C] .北京:人民文学出版社,1963.
14、[宋] 郭茂倩.乐府诗集 [M] .上海：上海古籍出版社,1980.
15、[宋] 李昉.太平广记 [M] . 上海：上海古籍出版社,1990.
16、[北宋] 陈旸.乐书 [M] .台湾商务印书馆（＜钦定四库全书＞第 309 册），1986.
17、[北宋] 沈括.梦溪笔谈 [M] .长沙：岳麓书社，1998.
18、[宋]王谠.《唐语林》
19、全唐诗 [M] . 上海：上海古籍出版社,1987.
20、司马光.资治通鉴 [M] . 郑州：中州古籍出版社,1994.
21、[元] 脱脱等.宋史 [M] .北京：中华书局，1977.

（二）近现代论著　（按姓氏笔划排序）

1、[清] 王国维.人间话语 [M] .上海：上海古籍出版社,2004.
2、[清] 王国维.王国维维论文选 [C] .长沙：湖南人民出版社，1987.
3、中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究所. 全唐诗中的舞蹈资料[M]. 北京. 人民音乐出社,2003.
4、王小盾.隋唐五代燕乐杂言歌辞研究 [M] .北京：中华书局，1996.
5、丘琼荪.燕乐探微 [M] .上海：上海古籍出版社,1981.
6、田青.中国古代音乐史话 [M] .
7、兰玉崧.中国古代音乐发展概要 [M] .
8、任半塘.唐声诗 [M] .上海：上海古籍出版社,1982.
9、任半塘.教坊记笺订 [M] .北京：中华书局，1962.
10、刘再生.中国古代音乐史简述 [M] .北京：人民音乐出版社出版，2000.
11、李纯一.中国古代音乐史稿 [M] .
12、吴钊，刘东升著.中国音乐史略<增订本> [M] .北京：人民音乐出版社出版，1997.
13、金文达.中国古代音乐史 [M] .北京:人民音乐出版社,1994.
14、杨荫柳.中国古代音乐史稿 [M] . 北京：人民音乐出版社出版，1981.
15、净慧.法苑谈丛 [M] .北京：中国佛教协会出版，2002.
16、修海林.古乐的沉浮 [M] .济南：山东文艺出版社出版，1997.
17、赵维平.中国古代音乐文化东渡日本的研究[M].上海：上海音乐出版社出版，2004.
18、秦序. 中国音乐史[M].北京：文化艺术出版社，1998.
19、夏野.中国古代音乐史简编 [M] .上海:上海音乐出版社,2002.
20、廖辅叔.中国古代音乐简史 [M].北京：人民音乐出版社出版，1996.
21、[日]田边尚雄.中国音乐史(中文版) [M] . 商务印书馆，1937.
22、[日] 岸边成雄.唐代音乐史的研究（梁在平译）[M] .台湾中华书局，1973.

（三）论文　（按姓氏笔划排序）

1、马春生.<霓裳羽衣曲>初探［J］.语文学刊，1998(6).
2、马东风.唐玄宗与音乐.民族民间音乐[J].1990(1).
3、王小盾.早期道教的音乐与仪轨[J].南昌职业技术师范学院学报，1994(2).
4、王小盾.唐大曲及其基本结构类型［J］.中国音乐学，1988(2).
5、王小盾.唐传古乐谱与之相关的音乐文学问题［J］.中国社会科学，2000(5).
6、王小盾.朝鲜半岛的古代音乐和音乐文献［J］.黄钟，2005(2).
7、王小盾 刘玉珺.从<高丽史·乐志>‘唐乐’看宋代音乐[J].中国音乐学，2005(1).
8、王小盾.唐代的道曲和道调[J].中国音乐学，1992(2).
9、王小盾.原始佛教的音乐及其在中国的影响[J].中国社会科学，1999(2).
10、王超慧.中日音乐文化交流的历史渊源［J］.黑龙江民族丛刊，2003(2).
11、王献彩.唐代的<大曲〉和<法曲〉及其结构特点[J].新乡师专学报（社会科学版），2004（3）.
12、王日昌.谈古代典籍中的佛教音乐[J].古籍整理研究学刊，1997(4).
13、王敬宜.中国佛教音乐史考略[J]。音乐史研究.云南艺术学院学报，2000(3).
14、王庄平.论唐代道举[J].人文杂志，2000(2).
15、王永平.论唐代道教内场的设置[J].首都师范大学学报（社会科学版），1999(2).
16、王永平.论唐代道教的发展规模[J].首都师范大学学报（社会科学版），2002 年（6）.
17、王立增.论汉唐时期宫廷音乐吸收胡乐的三个阶段[J].上饶师范学院学报，2003(4).
18、王耀华.日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律[J]，1991(2).
19、王军.胡部新声锦筵坐 中庭汉振高音播[J].中国音乐，2001(2).
20、尹青珍.对佛教音乐传承与发展的思考[J].艺术教育，2005(3).
21、叶栋.唐大曲曲式结构[J].中国音乐学，1989(3).
22、田青.佛教音乐漫谈[J].文化，2004(1).
23、田青.佛、道教音乐述要[J].中国音乐，1988(4).
24、龙晦.敦煌文献所见唐玄宗的宗教活动［J］.扬州大学学报，1997(1).
25、龙晦.敦煌文献所见唐玄宗的宗教活动.扬州大学学报（人文社版），1997(1).
26、左汉林.略论唐代梨园的兴衰［J］.中州学刊，2005(1).
27、左汉林.唐代梨园弟子的产生与沿革考述[J].青海师范大学学报（哲学社会科学版），2004（4）.
28、邓乔杉.唐代道教对文艺的影响［J］.常熟高专学报，2002(3).
29、冯文慈.西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因[J].交响，1993(2).
30、庄永平.日本雅乐与唐代俗乐[J].星海音乐学院学报，2000(3).
31、刘嫣嫣.试论唐代九部乐、十部乐与坐立部伎之间、的关系[J].齐鲁艺苑，1988(2).
32、刘素琴、刘胜芳.新罗僧侣对唐代佛教文化贡献考实［J］.青海师范大学学报（哲学社科学版），1995(4).
33、刘富琳.论琉球组舞的形成［J］.福建师范大学学报（社科版），2000(3).
34、刘小龙.清乐究竟有多少—兼与王小盾先生商榷[J].中央音乐学院，1999(2).
35、刘明澜.魏氏三祖德音乐观与魏晋清商乐的艺术形式[J].中国音乐学，1999(4).
36、朱莉丽.从唐日外交态势看天宝争长之可能性［J］.安徽史学，2005(4).
37、向开明、李宝祥.论中日舞蹈文化［J］.东疆学刊，2004(1).
38、吕洪静.唐时大曲、法曲两分明［J］.天津音乐学院报，2000(4).
39、吕洪静.宋时“法曲”音乐结构样式辨识及对人文关照的质疑［J］.交响，2004(1).
40、吕洪静.＜南诏奉圣乐＞表征及所承载的音乐文化［J］.交响，2005(3).
41、林大雄.中国正史中的中朝音乐文化交流史料研究［J］.中国音乐学，1999(1).

42、华方田.唐代诸帝与佛老教的社会发展［J］.佛教文化，2003(2).
43、孙星群.西夏在中原与西域音乐文化交流中的地位[J].中央音乐学院学报,1991(4).
44、孙星群.中国传入日本的乐器、曲目、剧目之考释［J］.交响，1996(1).
45、孙晓晖.<旧唐书·音乐志>的史料来源[J].音乐研究，2002(3).
46、孙晓晖.<新唐书·礼乐志>的史料来源［J］.中国音乐学，2003(4).
46、李昌集. 中国宫廷乐人考[J].中国韵文学刊.2004(3).
47、李方元.魏晋历史对音乐文化的影响[J].中国音乐，1985(2).
48、李方元.北魏宫廷音乐考述[J].中国音乐学，1998(2).
49、李方元 愈梅.唐代文人音乐探析[J].中央音乐学院学报，19998(3).
50、李石根.唐代大曲第一部—亲王破阵乐[J].交响，1997(1)
51、李石根.唐代音乐文化的亮度体系—大唐雅乐与燕乐[J].交响，2003(4).
52、李石根.法曲辩［J］.交响，2002(2).
53、李石根.唐代音乐文化的两大体系—大唐雅乐与燕乐[J].交响，2003（4）.
54、李春凌.日本史书中关于唐文化对日本影响的记载［J］.中国社会科学院研究生院学报（社科版），1997(5).
55、李西林,唐朝三代帝王对盛唐音乐繁荣的贡献与历史局限[J].交响，2003（2）.
56、李迈新 李晓玲.道教音乐初探［Ｊ］.河北师范大学学报，1994（2）.
57、李春凌.日本史书中关于唐文化对日本影响的记载[J].中国社会科学院研究生院学报，1997(5).
58、李荣有.论汉代音乐文化的发展体系[J].2002(1).
59、李扬.唐代音乐诗综论[J].晋阳学刊，1999(3).
60、杜兴梅.试析白居易对《霓裳羽衣曲》的贡献［J］.商丘师范学院学报，2004(6).
61、吴华山.论唐玄宗于唐代乐舞[J].求索，2003（4）.
62、吴贡山.唐玄宗于“霓裳羽衣曲”[J].吉林师范学院学报，1997(3).
63、张前.日本雅乐与唐代燕乐［J］.交响，1997(2).
64、、张白影.阿倍仲麻吕研究［J］.广州师院学报，1999(1)
65、张泽洪.论唐代道教斋醮科仪[J].社会科学研究，2000(6).
66、张培义.印度佛教艺术的传播[J].齐鲁艺苑，1992(1).
67、、张红梅.唐大曲结构的美学特征［J］.齐鲁艺苑，1995(4).
68、张翔.从民族融合看<华夏正声>——清商乐形成的历史缘由.[J].黄钟，1988(2).
69、宋强刚.试论唐代文化繁荣的原因及唐代文化交流的特点［J］.四川教育学院学报，1994(2).
70、肖英群.论佛教、道教音乐与中国传统音乐的关系[J].内蒙古师范大学学报(哲学社会科学版)，2002(5).
71、迟乃鹏.亦谈“盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛”—与葛晓音先生商榷[J].成都师专学报(文科版)，1997(2).
72、迟乃鹏.驳“唐代串演戏剧与梨园无涉”说[J].成都师专学报，1999 年（1）
73、、迟乃鹏.唐“梨园”考辩［J］.四川师范学院学报，1997(4).
74、、杨荫浏.＜霓裳羽衣曲＞考［J］.人民音乐，1956(1).
75、杨晓勋. 关于道教音乐内涵的实用性的理解［J］.星海音乐学院学报，1999（1）
76、金文达.佛教音乐的传入及其对中国音乐的影响[J].中央音乐学院学报，1992(1).
77、金文达.日本雅乐研究［J］.音乐研究，1995(1).
78、金文达.日本雅乐的实质［J］.中央音乐学院，1997(2.3).
79、金剑民.唐大曲的问题[J].中央音乐学院学报，1986(4).
80、金剑民.隋唐时的燕乐与大曲[J].中国音乐，1993(1).
81、尚久骖　吴云龙. 霓裳羽衣舞源探异[J].西域研究，1994（3）.

82、尚丽斯．道教音乐于唐五代词[J].晋阳学刊，2000（4）.
83、周显宝.试论古代日本吸纳中国音乐文化的发展历程及思想背景[J].中国音乐学，2005(2).
84、周虹.中国道教音乐的产生和发展[J].长春师范学院学报（人文社会科学版），2005(3).
85、、武建军.朝鲜的传统音乐和舞蹈［J］.北京舞蹈学院学报，1994(2).
86、陈四海，马欢.“梨园”考[J].宁夏大学学报（人文社会科学版），2005（6）.
87、邱源媛.唐代雅乐简论[J].四州大学学报（哲学社会科学版），2003(3).
88、邵康.白居易与音乐[J].天水师范学院学报，2005(3).
89、赵复泉.唐代大曲结构辨[J].中国音乐学，1991(4).
90、赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究[J].音乐艺术，2000(3)，2001(1).
91、赵艳玲.〈从相和歌到唐大曲的演变〉[J]盐城市法学院学报（人文社会科学版），2004(3).
92、、项阳、张欢.大曲的原生态遗存论纲［J］.黄钟，2002(2).
93、段塔丽．略论隋唐统治与道教［J］．晋阳学刊，1998（2）.
94、段塔丽.试论杨隋政权与道教的关系[J].人文杂志，1998(3).
95、唐华全.论唐玄宗好乐对政治的影响[J].河北师范大学学报(哲学社会科学版),2001（2）.
96、涂宗涛.试析《霓裳羽衣曲》［J］.天籁，2003(2).
97、徐承美.韩国传统音乐小考［J］.文化研究，2002(2).
98、秦序.唐玄宗时<霓裳羽衣曲>的作者吗?[J].中国音乐学，1987(4).
99、秦序.唐代九、十部乐于二部伎之关系[J].中央音乐学院学报，1993(4).
100、秦序.〈霓裳羽衣曲>的数段及变迁［J］.中国音乐学.1993(1).
101、贾剑秋.论唐代道教对唐代文化的影响[J].西南民族学院学报（哲学社会科学版），1996（3）.
102、班一.“梨园弟子”称谓考源[J].河南大学学报（社会科学版），1996(3).
103、袁绣柏.论唐代法曲与法乐之异［J］．首都师范大学＜社会学刊＞，2005⑶.
104、卿希泰.道教文化在中华传统文化中的地位及其现代价值[J].社会科学研究，2001(2).
105、殷克勤.丝绸之路与汉唐音乐之发展.[J].交响，1993(1).
106、钱建明.道教音乐及其科仪功能的演化［Ｊ］．交响，2000（2）.
107、郭宣军.唐代十部乐形成考略[J].中央音乐学院学报，1993(2).
108、陶尔夫.论宗教与词体的兴起［J］.佳木斯大学社会科学学报，1998(2).
109、黄翔鹏.中国古代音乐歌舞伎乐时期的有关新材料、新问题[J].文艺研究,1999(4).
110、黄翔鹏.乐问［J］.音乐研究，1997(3)，1997(4)，1998(1).
111、黄翔鹏.唐宋社会生活与唐宋遗音[J].中国音乐学，1993(2).
112、黄晓非.<霓裳羽衣>考[J].贵州民族学院学报（哲学社会科学版），2000(4）.
113、龚蓓.隋唐宫廷燕乐中的印度乐[J].音乐艺术，2002(2).
114、曾晓梦.中晚唐诗人对〈霓裳羽衣〉的欣赏与反思［J］.陕西师大继续教育学院学报，2004(1).
115、曾美月.隋唐“燕乐”考[J].南通师范学院学报（哲学社会科学版），2004(3).
116、韩国磬.南北朝隋唐与百济新罗的往来［J］.历史研究，1994(2).
117、葛晓音.初盛唐清乐从属关系质疑[J].北京大学学报(哲学社会科学版),1994(4).
118、葛晓音.盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛[J].中国古代文学（社会科学战线），1994（4）.

119、蓝雪霏.中国福建乐器和朝鲜乐器的关联［J］.音乐艺术，2005(2).
120、蒲亨强.唐明皇与道教音乐[J].音乐艺术，1989(3).
121、黎国韬.唐宋四部乐考略［J］.音乐研究，2003(3).
122、黎蔷.中国道教与乐舞戏曲西渐考[J].山西师范大学学报（社会科学版），2000(4).
123、魏素萍.白居易与音乐[J].兰州大学学报（社会科学版），1999(2) .
124、魏季鸣.谈白居易的音乐思想[J].咸宁学院学报，2004(4).
125、[英]毕铿.唐宋遗音[J].音乐艺术，1991(1).

（四）硕博学位论文（按姓氏笔划排序）

1、王旭.唐大曲之流变.东北师范大学2005届硕士学位论文.
2、张小梅.唐代中日音乐文化交流史专题研究.福建师范大学2004届博士学位论文.
3、张维.“坐、立部伎”之产生与沿革.武汉音乐学院2005届硕士学位论文
4、张国强.宋代教坊乐制研究.中国艺术研究院2004届博士学位论文.
5、迟凤芝.朝鲜半岛对中国雅乐的接受、传承与变衍.上海音乐学院2004届硕士学位论文.
6、周期政.唐代乐舞歌词研究.河北大学2004届博士学位论文.
7、柏红秀.唐代宫廷音乐文艺研究.扬州大学2004届博士学位论文.
8、康瑞军.唐代音乐繁盛的原因.山西大学2003届硕士学位论文.
9、袁禾.论中国宫廷舞蹈.中国艺术研究院2000届博士学位论文.
10、梁海燕.舞曲歌词研究.首都师范大学2005届硕士学位论文.

(五)辞书

1、《古代汉语词典》编写组.古代汉语词典［Z］.商务印书馆，1998.
2、辞海编辑委员会.辞海［Z］.上海：上海辞书出版社，1998.
3、中国大百科全书·音乐舞蹈卷［Z］.中国大百科全书出版社，1992.
4、中国艺术研究院音乐研究所〈中国音乐词典〉编辑部编.中国音乐词典[Z].北京：人民音乐出版社，1984.

(六)网站

1、中国期刊网.
2、国学网站.

致　　谢

时值初夏，完成这篇论文，对我来讲，不仅仅是三年学习阶段的一个总结，更重要的是我以后从事教学、科研的起点。

在此，我要特别感谢我的导师，一位博学、睿智、宽厚、坚忍、诙谐的学术长者田可文教授，在我的论文从最初选题、资料整理，到谋篇布局、撰写成文，直至最后观点的确立与提升均倾注了大量的心血，其严谨的治学态度和宽厚的学者风范，泽被我在学术道路上继续前进。我想，三年来我最大的收获是树立了“学术意识”，深沐师恩，也正是我在校期间能够发表 7 篇文章之根本所在。

我还要感谢在我求学过程中给我热忱帮助的孙晓辉博士，她博学多才、秀外慧中，她对我的教诲与鼓励，我将铭记一生；她圣母一般的仁慈将是我人生至美的精神财富。

感谢郑荣达教授、刘正维教授、蔡际州教授、汪申申教授、宋祥瑞教授、王洪军博士、李幼平博士等等，在我的专业基础理论、基本知识以及论文方法论学习方面，老师们的谆谆教诲，使我在论文写作的过程中受益匪浅，我要向他们致以衷心的感谢!

研究生的三年学习之中，得到高菲、吴岚、邹红云、王友华、李俊、高林等许多同窗、好友以及我家人的关心和帮助、理解和支持，一言难表，际此一并向他们表示诚挚的谢意!

朱玉葵

2006 年 5 月于两湖书院